

CASAS SENHORIAIS E SEUS INTERIORES EM DEBATE

ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS

Organização
Ana Pessoa
Marcia Nunes

Casas senhoriais e seus
interiores em debate:
estudos luso-brasileiros

ORGANIZAÇÃO
Ana Pessoa
Márcia Nunes

Casas senhoriais e seus interiores em debate: estudos luso-brasileiros

Fundação  **Casa de Rui Barbosa**

Rio de Janeiro
2021

Presidente da República
Jair Messias Bolsonaro

Ministro do Turismo
Carlos Alberto Gomes de Brito

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Presidente
Letícia Dornelles

Diretor Executivo
Carlos Fernando Corbage Rabello

Diretora do Centro de Pesquisa
Marta Maria Alonso de Siqueira

Chefe do Setor de História
Marcos Guedes Veneu

Chefe do Setor de Editoração
Benjamin Albagli Neto

Fotografia da capa
Edson Silva de Aquino Júnior

Preparação de Texto
Lucas Giron | Tikinet

Projeto gráfico e Diagramação
Nero Corrêa | Tikinet

Ficha catalográfica

Casas senhoriais e seus interiores em debate [recurso eletrônico]: estudos luso-brasileiros / organização Ana Pessoa; Márcia Nunes. -- Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2021.
70.204 *Kbytes* ; PDF (704 p.)
ISBN 978-65-88295-10-6

1. Casa senhorial. I. Pessoa, Ana, org. II. Nunes, Márcia, org.

CDD 728.372

Bibliotecária: Letícia Krauss Provenzano - CRB-7/6334

Fundação Casa de Rui Barbosa
Rua São Clemente 134, Botafogo
22260-000, Rio de Janeiro, RJ
www.casaruibarbosa.gov.br

Sumário

Apresentação	8
I. Proprietários, mecenas e artistas: vivências e rituais	13
Casa São Roque: enobrecer uma residência simples	14
<i>Domingos Távares</i>	
A casa senhorial urbana de Sebastião de Barros Silva em Limeira-SP	33
<i>Renata Baesso Pereira</i>	
<i>Ana Clara Lambert Rodrigues</i>	
Sobre baronesas, pincéis e decoração: Francisca Breves, a baronesa de Guararema	54
<i>Ana Pessoa</i>	
<i>Ana Lúcia Vieira Santos</i>	
<i>Douglas Fasolato</i>	
Entre dois mundos: casas rurais e urbanas da família Carneiro Leão	73
<i>Ana Lúcia Vieira dos Santos</i>	
<i>Ana Pessoa</i>	
<i>Douglas Fasolato</i>	
As origens da Chácara do Paraíso, em Nova Friburgo	90
<i>Carolina de Moraes Calvente</i>	
Arquitetura e vida moderna: casas e palacetes da nova capital de Minas	107
<i>Ricardo Giannetti</i>	
José Sidrim: um senhor das casas senhoriais	124
<i>Ana Léa Nassar Matos</i>	
Grafia dos afetos: cartas a José Sidrim e a relação entre proprietários e construtores na Belém do ecletismo	141
<i>Mateus Carvalho Nunes</i>	
<i>Pietra Paes Barreto</i>	
Palacete Orlando Lima – Belém-PA	162
<i>Dulcília Maneschy Corrêa Acatauassu Nunes</i>	
Solar Barão de Guajará: de residência de Domingos Antônio Raiol a Instituto Histórico Geográfico do Pará	176
<i>Elna Maria Andersen Trindade</i>	
<i>Francianny Keyla Cabral Moraes</i>	
Uma residência aformoseada por um bosque: o Palacete Amyntas de Lemos	193
<i>Maria de Nazaré Sarges</i>	
<i>Luís Augusto Barbosa Quaresma</i>	
II. Identificação das estruturas e dos programas distributivos e o estudo de nomenclaturas funcionais e simbólicas de cada espaço	208
Espaços do feminino na casa senhorial: da câmara e do estrado à casa de estrado, casa de lavor e toucador	209
<i>Helder Carita</i>	

Das alcovas à prataria: o programa distributivo original do Palácio Itapura (Campinas-SP, 1883-1902) a partir da análise de inventários	231
<i>Ana Beatris F. Menegaldo</i>	
<i>Renata Baesso Pereira</i>	
Solar Monjardim: da casa colonial à casa-museu – Vitória (ES)	260
<i>Luciana Nemer Diniz</i>	
Morar aristocrático no Flamengo: particularidades da residência Martins de Almeida	276
<i>Denise Vianna Nunes</i>	
A casa senhorial do Engenho Murutucu: análise tipológica e morfológica e a essência reconhecida nos desenhos de Serlio e Palladio	290
<i>José Marques Morgado Neto</i>	
<i>Fernando Luiz Távares Marques</i>	
Acessos, circulações e hierarquias: as transformações na compreensão do espaço residencial no Palacete Bolonha	320
<i>Cybelle S. Miranda</i>	
<i>Caroline Meireles F. Rodrigues</i>	
<i>Ailla Caroline de Carvalho Raiol</i>	
Cronologia construtiva e decorativa do Palacete Bibi Costa como expressão do <i>zeitgeist</i> em Belém do Pará	335
<i>Cybelle S. Miranda</i>	
<i>Ronaldo Marques de Carvalho</i>	
<i>Beatriz M. Maneschy</i>	
Classicismo no Solar do Barão do Guamá: estudos de planos e volumes de uma casa burguesa em Belém do Pará	354
<i>Cybelle S. Miranda</i>	
<i>Ronaldo Marques de Carvalho</i>	
<i>Vithória C. da Silva</i>	
Palacete Aurélia Passarinho: o jardim e a moradia	375
<i>Pietra Paes Barreto</i>	
<i>Ana Léa Nassar Matos</i>	
III. A ornamentação fixa: azulejos, tetos, talhas, pinturas, estuques, têxteis, pavimentos, chaminés/lareiras, janelas, portas, para-ventos e outros bens integrados	389
O ecletismo no Palácio de Landi: análise ornamental e espacial da intervenção de Augusto Montenegro	390
<i>Elna Maria Andersen Trindade</i>	
<i>Mateus Carvalho Nunes</i>	
Parque da Residência: a casa dos governadores do Pará no século XX	411
<i>Edson Silva de Aquino Júnior</i>	
<i>Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes</i>	
O uso do ferro nos palacetes de Belém: Paris N'América, Augusto Montenegro e Parque da Residência	423
<i>Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes</i>	

O ornamento na pintura decorativa oitocentista fluminense	438
<i>Ana de Paula Tórem</i>	
Um olhar investigativo sobre pinturas parietais de casa senhorial da Campanha Gaúcha	452
<i>Mônica de Macedo Praz</i>	
<i>Carlos Alberto Ávila Santos</i>	
Papel de parede e as casas senhoriais: a Casa da Hera como exemplo	472
<i>Carlos Gonçalves Terra</i>	
<i>Katia Maria de Souza</i>	
IV. O equipamento móvel nas suas funções específicas e suas relações com o espaço; o conjunto e as circulações das peças; a atmosfera do lugar	486
A heráldica e a aristocratização dos ambientes em Portugal nos séculos XVIII a XX	487
<i>Gonçalo de Vasconcelos e Sousa</i>	
Viver com arte: decoração e coleções nos interiores das casas senhoriais de fins do século XIX em Portugal e Brasil	505
<i>Marize Malta</i>	
Uma viagem pelos interiores senhoriais do Brasil através do mobiliário do Museu Casa da Hera	529
<i>Katia Maria de Souza</i>	
<i>Andreia Maria da Silva</i>	
Trazendo o mundo para dentro de casa: a Casa Museu Eva Klabin no Rio de Janeiro	546
<i>Ruth Levy</i>	

Apresentação

Esta edição integra o conjunto de atividades desenvolvidas a partir do projeto *A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores*, promovido pela Universidade Nova de Lisboa e a Fundação Casa de Rui Barbosa. De caráter inovador, propõe que se avalie, de forma integrada e multidisciplinar, a organização espacial e a articulação do espaço interno, a decoração dos espaços domésticos em contexto urbano e rural, seus equipamentos e objetos, as práticas cotidianas das elites portuguesas e brasileiras, e suas mútuas influências.

De um ponto de vista metodológico, ele está dividido em quatro linhas fundamentais de investigação: (I) Proprietários, mecenas e artistas: vivências e rituais; (II) Identificação das estruturas, dos programas distributivos e estudo aprofundado de nomenclaturas funcionais e simbólicas de cada espaço; (III) Estudo da ornamentação fixa – tetos, azulejaria, talha, pintura, estuques, têxteis, pavimentos, chaminés, janelas, portas e mobiliário integrado; e (IV) O equipamento móvel nas suas funções específicas.

Iniciado em 2011, o projeto concentrava seus estudos nas cidades de Lisboa e Rio de Janeiro, e foi paulatinamente incorporando outras cidades brasileiras, como Juiz de Fora, Pelotas, Belém e as do vale do rio Paraíba fluminense, e se expandiu para novas frentes lusófonas, como Goa, o que lhe trouxe nova dinâmica e interesse. As suas pesquisas alimentam o *site* <http://acasasenhorial.org>, que se desdobra em campos destinados a estudos de casas senhoriais, fontes documentais afins, casos de estudo, artigos, glossário e artistas.

Outra iniciativa é a realização, a partir de 2014, de encontros anuais de pesquisadores, sediados alternadamente em cidades portuguesas e brasileiras – Lisboa (2014), Rio de Janeiro (2015), Porto (2016), Pelotas (2017), Fafe (2018), e Belém (2019) –, em parceria com instituições locais, abertos à participação de estudiosos de todo o mundo, para compartilhar e confrontar resultados de estudos acerca das casas de elite. A produção acadêmica apresentada nos eventos suscita a publicação, em versões impressas e/ou digitais, de cadernos de resumo e de livros, ora como coletâneas de artigos, ora como anais.¹

Esta coletânea de artigos é um desdobramento do VI *Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*, realizado em Belém, de 3 a 8 de junho de 2019,² que reuniu 44 pesquisadores, sendo 5 portugueses e 39 brasileiros, de várias regiões do país. Os participantes foram convidados a elaborar artigos que, após serem submetidos à avaliação por pares,³ resultaram nesta obra com 31 trabalhos.

A publicação se organiza em seções que correspondem aos quatro eixos temáticos propostos pelo projeto *A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores*.

O primeiro eixo, “Proprietários, construtores e artífices: vivências e rituais”, reúne 11 artigos que comentam diferentes vivências de casas e seus proprietários. De Portugal, há artigo de Domingos Tavares sobre a Casa de São Roque, no Porto, situada em antiga quinta, que foi remodelada na virada do século XIX para o XX para empresário do vinho, sob a direção do jovem arquiteto José Marques da Silva.

Os estudos brasileiros se dividem entre aqueles casos localizados no centro-sul – Limeira (SP), Nova Friburgo (RJ), Rio de Janeiro (RJ) e Belo Horizonte (MG) – e os que estão em Belém.

Renata Baesso Pereira e Ana Clara Lambert Rodrigues tratam da contribuição para o embelezamento de cidade de Limeira do amplo sobrado de Sebastião de Barros Silva, erguido em 1881 pelo arquiteto italiano Aurélio Civatti.

Ana Pessoa, Ana Lucia Vieira dos Santos e Douglas Fasolato estudam as residências de duas proprietárias brasonadas e pintoras amadoras, a baronesa de Guararema e a baronesa de Paraná, situadas no Rio de Janeiro, então sede do Império, e sua relação com a decoração de suas casas. A primeira iria ocupar, de 1882 a 1899, a casa que fora construída para a marquesa dos Santos, em São Cristóvão, profusamente decorada; enquanto a segunda seria proprietária, com seu marido, da fazenda Lordello, grande produtora de café, e de palacete no Flamengo, de requintada decoração.

Carolina de Moraes Calvente apresenta a Chácara do Paraíso, situada em Nova Friburgo, cuja evolução construtiva, ao longo de 160 anos, é traçada em meio a memórias familiares. Ricardo Giannetti comenta a construção de Belo Horizonte, sua nova capital e a atuação do arquiteto-engenheiro José de Magalhães e do pintor-decorador Frederico Steckel, responsáveis pelo projeto e pela decoração do palácio do governo.

A cidade de Belém na virada do século é o cenário de cinco estudos, com a presença do construtor José Sidrim, cearense radicado no Pará, em três deles. Ana Léa Nassar Matos apresenta a trajetória profissional do construtor, desde sua chegada a Belém, em 1900, e destaca, entre suas obras, o Palacete Jose Leite Chermont. Mateus Carvalho Nunes e Pietra Castro Paes Barreto comentam os meandros profissionais e afetivos de Sidrim por meio de correspondência com três clientes – Guilherme Paiva (1926), Orlando Lima (1926) e Benedicto Passarinho (1927). Por fim, Dulcilia Nunes analisa a trajetória de um proprietário, Orlando Lima, e sua relação com o palacete que encomendara a José Sidrim, concluído em 1925.

Outros dois artigos analisam a relação de proprietários e edifícios em Belém. Elna Maria A. Trindade e Francianny Moraes tratam da ocupação de antigo sobrado pelo historiador, parlamentar, escritor e presidente de províncias, o barão de Guajará (1830-1912) e sua família; e Maria de Nazaré Sarges e Luís Augusto Barbosa Quaresma comentam o uso do palacete pela família do engenheiro capixaba Amyntas de Lemos, construído em 1909, por meio de memórias afetivas.

O segundo eixo, sobre estruturas e programas distributivos, tem nove estudos. A contribuição portuguesa é o artigo de Helder Carita sobre evolução de espaços destinados ao elemento feminino na casa senhorial, como a Casa de Estrado, Casa de Labor ou Toucador, estruturando a investigação numa metodologia que cruza plantas antigas com documentação de inventários, descrições ou referências de época.

Dos estudos brasileiros, Ana Beatris Fernandes Menegaldo e Renata Baesso Pereira analisam, a partir de fontes diversas (jornais, fotografias etc.) e autos de inventários (em vida, de 1899, e *post mortem*, em 1902), o programa distributivo da suntuosa casa de chácara do barão de Itapura, em Campinas, erguida entre 1880 e 1883. Luciana Nemer apresenta estudo sobre o Solar Monjardim, concluído em 1805, em Vitória, apresentando o histórico do imóvel e as alterações na distribuição dos cômodos, e Denise V. Nunes comenta o modo aristocrático de morar no Rio de Janeiro, no início do século XX, a partir da residência Martins de Almeida.

Os demais artigos se dedicam a residências no Pará, compreendendo estudo de Fernando Luiz Tavares Marques e José Morgado sobre a casa grande do Engenho Murutucu, hoje sítio arqueológico, a partir de registros fotográficos e relatórios técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), bem como a análise de quatro palacetes e seus construtores.

Dois artigos comentam a atuação do engenheiro civil paraense Francisco Bolonha (1872-1938). Caroline Meireles Figueiredo Rodrigues, Cybelle Salvador Miranda e Ailla Caroline de Carvalho Raiol apresentam o Palacete Bolonha, construído na virada do século XIX para o XX, e destacam a importância dos elementos de circulação (escada e *halls*) dessa construção verticalizada, com as funções sociais, íntimas e de serviços setorizadas em pavimentos. E Cybelle Salvador Miranda, Ronaldo Marques de Carvalho e Beatriz Martins Manesky estudam o Palácio Bibi Costa, concluído em 1906 segundo projeto de Francisco Bolonha, considerado um dos ícones da arquitetura eclética da *belle époque*, promovendo a reconstituição das transformações arquitetônicas e decorativas ao longo das diversas ocupações.

Outros dois palacetes são abordados nessa seção. Cybelle Salvador Miranda, Ronaldo Marques de Carvalho e Vithória Carvalho da Silva analisam os espaços interior e exterior do Solar do Barão de Guamá, construído em 1883, que se destaca por sua escala imponente; e Pietra Paes Barreto e Ana Léa Nassar Matos comentam programa de necessidades dos edifícios ecléticos, a partir da análise do Palacete Aurélia Passarinho, construído em 1925 pelo engenheiro José Sidrim, das relações entre seu espaço exterior e o interior.

O terceiro eixo temático, ornamentação fixa, foi abordado em seis artigos. De Belém, há três artigos dedicados a diferentes aspectos decorativos. Elna Maria Andersen Trindade e Mateus Carvalho Nunes analisam o gosto eclético da ornamentação do Palácio do Grão-Pará, aplicado nos cinco

salões frontais do pavimento superior, resultantes da intervenção do governador republicano Augusto Montenegro (1867-1915).

Edson Silva de Aquino Júnior e Marcia Cristina R. Gonçalves Nunes apresentam o Parque da Residência, que até 1990 foi utilizado como residência oficial dos governadores, e analisam seus revestimentos interiores, com destaque para os elementos de madeira. O edifício é comentado juntamente com edifício Paris N'América em outro artigo de Marcia Cristina R. Gonçalves Nunes sobre a presença do ferro nas construções de *belle époque* de Belém, seu uso e comercialização.

A variada tipologia da pintura parietal no contexto oitocentista fluminense é tema de dois artigos. Ana Claudia de Paula Torem apresenta um panorama de aplicação dessa técnica e se detém no estudo de presença em três importantes edifícios do século XIX no Rio de Janeiro: a Casa da Marquesa de Santos, os Palácios do Catete e da Babilônia.

Mônica de Macedo Praz e Carlos Alberto Ávila Santos abordam, por sua vez, o uso dessas técnicas em três instâncias gaúchas (Serro Formoso, de 1854; Vista Alegre, de 1888; e Santa Ernestina, de 1910), comentando sua instrumentalização, a temática escolhida para cada ambiente, seus possíveis artífices e as escolas que os influenciaram.

A aplicação do papel de parede nas casas de elite oitocentistas é comentada por Carlos Gonçalves Terra e Kátia Maria de Souza, que analisam um dos raros remanescentes desse uso, no hoje Museu Casa da Hera, em Vassouras, representante das residências das elites do ciclo do café.

Atendendo ao quarto tema, o equipamento móvel, há quatro artigos. Como contribuição portuguesa, Gonçalo de Vasconcelos e Souza analisa a tradicional relação entre a heráldica e aristocratização em casas portuguesas, e, na perspectiva comparada, Marize Malta aborda as coleções nos interiores das casas senhoriais de fins do século XIX no Brasil e em Portugal.

Sobre os interiores brasileiros, Kátia Maria de Souza e Andreia Maria da Silva apresentam o mobiliário do Museu Casa da Hera, como contribuição ao estudo do mobiliário oitocentista no Brasil. Ruth Levy analisa a coleção reunida por Eva Klabin, com mais de duas mil peças procedentes de quatro continentes, e as relações desses objetos com a colecionadora.

A diversidade de apresentações confirma a consolidação do grupo de professores e investigadores associados a esse tema, e a importância de promover ações agregadoras de seus estudos. A colaboração de diferentes especialistas possibilita o estudo comparado das casas portuguesas e brasileiras de diferentes regiões, permitindo que se determinem padrões espaciais, decorativos e de gosto, de forma evolutiva ao longo de três séculos.

A expressiva participação paraense nesta edição permite um amplo retrospecto da arquitetura e das artes decorativas de Belém. Da atuação de Antônio Landi no século XVIII, estão analisados o Palácio dos Governadores e a Casa Rosada; da *belle époque*, são comentados três luxuosos palacetes e sobrados:

Solar Barão do Guajará, Solar Barão do Guamá e Palacete Pinho. E, dos primeiros anos do século XX, apresentam-se estudos dos palacetes ecléticos residenciais, comerciais e governamentais emblemáticos, como o Paris N'América, o Palacete Passarinho, o Palacete Augusto Montenegro, o Palacete Bolonha, o Palacete Brício da Costa e o Parque da Residência do Governador.

É importante ressaltar que essa integração multidisciplinar permite recuperar os múltiplos aspectos materiais e simbólicos que revestem a casa, assegurando que esta edição seja uma importante contribuição aos estudos que lhe são dedicados em diversas áreas, como história cultural, arquitetura, urbanismo, paisagismo e artes decorativas.

23 de fevereiro de 2021

Ana Pessoa (Fundação Casa de Rui Barbosa) e Marcia Nunes (Unama)

- 1 CARITA, Helder; MENDONÇA, Isabel (Coord.). *Casas senhoriais em Lisboa e no Rio de Janeiro: anatomia dos interiores*. Lisboa: FCSH, 2014; MALTA, Marize; MENDONÇA, Isabel (Coord.). *Casas senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014; SANTOS, Ana Lucia et al. *Caderno de Resumos do II Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*. Rio de Janeiro: FCRB, 2015; PESSOA, Ana; MALTA, Marize (Org.). *Anais do II Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*. Rio de Janeiro: FCRB, 2016; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e; PESSOA, Ana (Org.). *Caderno de Resumos do III Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*. Porto: Citar, 2018; AIRES, Anderson Pires; SANTOS, Amanda Basílio; SANTOS, Carlos Alberto Ávila (Org.). *Caderno de Resumos do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*. Pelotas: Claec, 2017; AIRES, Anderson Pires; SANTOS, Amanda Basílio; SANTOS, Carlos Alberto Ávila (Org.). *Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*. Pelotas: Claec, 2017; PESSOA, Ana; PEREIRA, Madjory (Org.). *Caderno de Resumos do V Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*. Rio de Janeiro: FCRB, 2018; PESSOA, Ana; NUNES, Marcia Cristina (Org.). *Caderno de Resumos do VI Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*. Rio de Janeiro: FCRB, 2019.
- 2 O VI Colóquio foi promovido pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), pela Universidade Nova de Lisboa (Portugal), pela Universidade da Amazônia (Unama) e pelo grupo de pesquisa “Casas senhoriais e seus interiores: estudos luso-brasileiros em arte, memória e patrimônio”, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). O comitê organizador foi integrado por dra. Ana Pessoa (FCRB), dra. Marcia Cristina R. Gonçalves Nunes (PPGCLC-Unama), dra. Isabel Mayer Godinho Mendonça (UNL) e dr. Helder Alexandre Carita Silvestre (UNL). Para avaliação das propostas de comunicação, o evento contou com comitê científico integrado por: dr. José Belmont Pessoa (PPGAU-UFF); dr. Nelson Porto (PPGAU-Ufes); dra. Raquel Henriques da Silva (UNL); dra. Ana Lúcia Vieira dos Santos (EAU-UFF); dra. Cybele Miranda (Lame-mo-Ufpa); dr. João Vieira Caldas (IST-UL); dr. Carlos Alberto d'Ávila Santos (Centro de Artes UFPel); ms. José Marques Morgado Neto (Fórum Landi Ufpa); dra. Maria João Pereira Coutinho (IHA-UNL); dra. Marize Malta (EBA-UFRJ); dr. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Citar Escola de Arte-UCP); dr. Carlos Franco (Citar Escola de Arte-UCP).
- 3 A comissão editorial foi formada por Helder Carita (UNL), Ana Pessoa (FCRB), Raquel Henriques (UNL), Marize Malta (UFRJ), Ana Lucia Santos (UFF) e Carlos Terra (UFRJ).

I.

**Proprietários, mecenas e artistas:
vivências e rituais**

Casa São Roque: enobrecer uma residência simples

Domingos Távares¹

No Porto, “O bairro oriental é principalmente brasileiro, por mais procurado pelos capitalistas, que recolhem da América”.² A Casa São Roque, uma dessas residências ilustres que terá contribuído para esta consideração do romancista portuense, suscita-nos um conjunto de temas e algumas perplexidades que só um estudo, ainda possível, da história desta casa, pode ajudar a compreender. Erigida de raiz na última década do século XVIII como edificação vernacular, a casa e sua quinta acabaram por constituir testemunho e símbolo de um quadro específico de vivência da sociedade portuense ao longo do conturbado período de consolidação do liberalismo. Passadas as guerras mundiais do século XX, a serena residência perdeu família e função, sobrando como outra memória possível na categoria artística de arquitetura eclética.



Figura 1 – Rua São Roque da Lameira. Fonte: acervo pessoal.

Pela saída nascente, para lá da igreja do Bonfim, seguia a estrada por São Roque da Lameira, atravessando o vale em direção às serranias marginais do rio Douro. Era o lugar das Quintas de Campanhã, periferia agrícola

tradicional convivendo com solares de veraneio de boas famílias burguesas da cidade. Quadro de prosperidade da sociedade romântica instalada desde os finais do século XVIII, que vivia em ambiente urbano a ocidente, próxima do mar, mas ia à quinta e à caça em horas de lazer ou reconforto, para o oriente rural, sem perder de vista a paisagem profunda das curvas do grande rio. Na aproximação ao século XX, instalou-se pelo vazio da Lameira de Baixo a linha do caminho de ferro do Minho e Douro cruzando a estrada. Assistiu-se à melhoria das condições de trânsito, primeiro com o macadame e depois com as calçadas de pedra.



Figura 2 – Casa São Roque. Fonte: acervo pessoal.

Importa esclarecer o tipo de relação formal que se foi estabelecendo entre a casa simples, de família, e uma arquitectura convencional edificada à face de uma das principais saídas da cidade. Apresentava dimensão e recorte diferenciado no que concerne a áreas produtivas afetas à atividade agrícola e uma vasta extensão de coberto florestal, pouco operacionais os primeiros e de rendimento lento a segunda, com características de moradia de periferia urbana, cujos proprietários dispunham de rendimentos próprios provenientes de outras atividades que não a dependência exclusiva da exploração dos terrenos anexos à casa. A modéstia inicial do edifício parece contraditória com o conforto já então exigível na vida privada de um agregado familiar da tradição portuense, liberal, dinâmica e aberta às vantagens da modernidade.

Procurando transformar as primitivas construções vernáculas em residências qualificadas, surgiu um tipo de intervenção por acréscimos e sem arquitetos, condensadora da vida doméstica. Domínio por excelência do privado, a residência precisava impor outras feições às imagens preexistentes com recurso à ação de operários habilidosos e disponíveis para interpretar caprichos de imaginação pontuais, ajustando-se de modo aleatório sem representação coerente e unitária de qualquer estilo arquitetônico. A natureza parcial e descontínua das intervenções sobre uma base construtiva anônima afastava o produto final da interpretação culta pretendida pelos intelectuais da praça portuense, quando se interrogavam sobre os progressos da cidade.

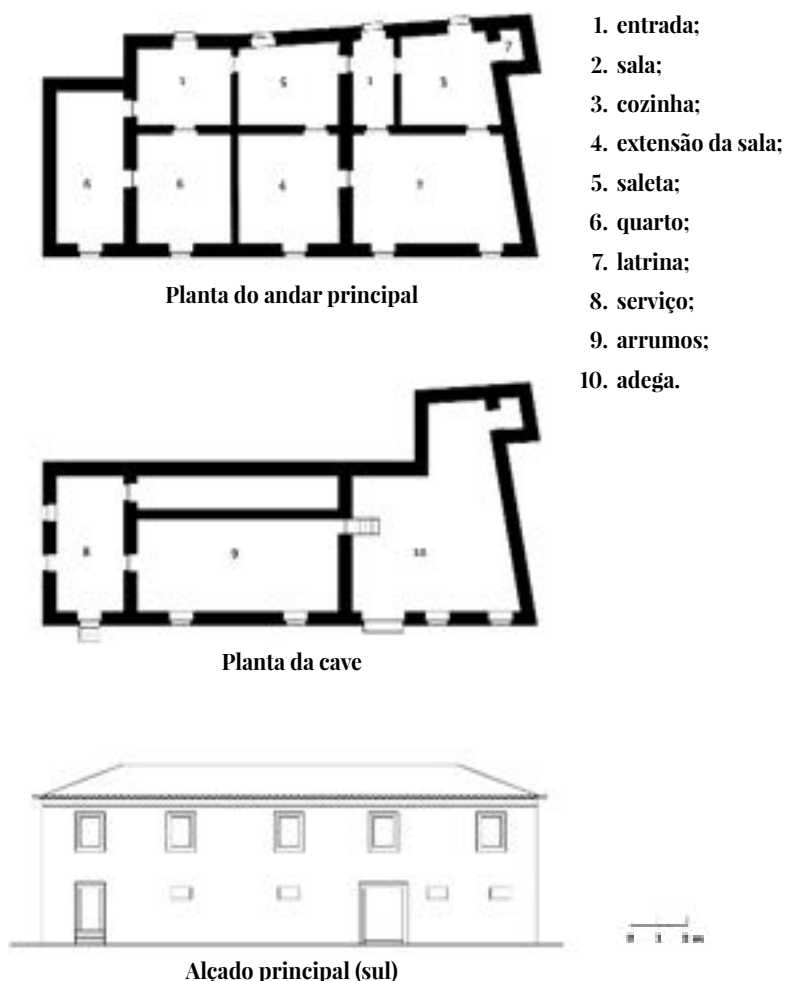


Figura 3 – Versão original da casa. Fonte: elaborada pelo autor.

Observada como uma construção antiga, a Casa São Roque pode ter tido origem como suporte de alguma atividade agrícola. Residência de sobrado e cave semienterrada, bem encaixada no terreno na base da meia encosta e junto à estrada, há referência à sua presença no local desde 1792.³ Percebe-se um rico historial de remodelações e acrescentos, partindo de uma construção original de conceção simples, de boa alvenaria, com sinais de alguma prosperidade. Tomava vistas a sul, de onde vinha o sol, por uma sequência regular de janelas altas, mas orientava o seu quotidiano para um jardim exterior a norte, de onde se saía para as leiras cultivadas, e para a mata na parte mais alta da propriedade. Em meados de 1800 chegou mesmo a assumir o estatuto de casa de brasileiro quando ganhou algumas árvores exóticas junto à estrada e novos arranjos na fachada virada à rua.

Na versão primitiva organizava-se como uma instalação rústica, semelhante a tantas outras que ainda se podem ver dispersas pelas onduladas terras do noroeste português, no Douro e no Minho: paisagens de fundos vales e colinas produtivas entre matas descontínuas de pinheiro bravo. Casas que se justificam como pequenas quintas muradas, coroando por vezes grupos de construções menores, integrando anexos e serviços, elevando-se nas margens de caminhos longos e encurvados. No sítio designado por Lameira de Cima, quando o declive dos terrenos se acentua, a Casa São Roque é marca de gosto e posse, sugerindo residência de qualidade atenta às tradições do lugar, onde outras arquiteturas de desenho mais rico vinham assinalando a presença de outras famílias com estatuto no espaço da burguesia portuense.

Servida por um caminho privado ascendente saído da rua principal, assinalava a porta de entrada para a moradia poucos metros acima, no alinhamento da fachada norte, permitindo a partir daí o acesso de nível a um pátio de japoneiras à cota do andar superior, tido como núcleo funcional da habitação. A seguir, organizadas em socalcos, encaixavam-se leiras de cultivo, até ao ponto em que a acentuada pendente permitisse tão só o crescimento da mata. Conjugação de espaços verdes com vocação distinta, não desprezava o valor económico próprio de cada um destes setores. Mas a mancha de arborização compacta até ao muro de vedação no topo norte da propriedade estava vocacionada para o lazer dos senhores da família e seus amigos, oferecendo a ideia de uma extensa unidade residencial de estatuto privilegiado.

A expressão arquitetónica do prisma retangular original, disposto num plano horizontal criado a esforço de aterros e muros no plano inclinado da propriedade, foi determinada pela topografia particular do sítio. Corresponde a uma prática edificatória comum aos territórios das periferias rurais, escolhida que foi uma distância conforme à boa visibilidade em relação aos caminhos públicos, de que resultou uma frente larga três vezes superior à profundidade. Começou por ser tratada com a simplicidade de um volume coberto com telhado de quatro águas sobre dois andares, de beiral tradicional a todo o perímetro, protegendo as paredes exteriores pintadas a cal. O pavimento das

adegas e arrumações dispunha de portas diretas para um pátio inclinado atrás do muro da rua e não teria comunicação interna com a parte superior destinada à residência.

A distribuição das áreas úteis da parte habitável, na formulação original, possuía as mesmas características de outras moradias da mesma natureza tomadas de entre as dispersas nestes territórios de transição entre o rural e o urbano. A principal era o seu desenvolvimento em largura, sem corretores na intermediação entre funcionalidades distintas. Condicionada pelo alinhamento das paredes estruturais, a compartimentação tirava vantagem das entradas de nível pelo jardim a norte: duas portas, uma direta para um cômodo que tanto poderia servir como sala de visitas ou distribuidor para o resto da habitação, enquanto outra, entre a cozinha e o quarto do meio, permitia uma ligação mais franca entre a sala e o jardim, respeitando a autonomia da cozinha. À sala de jantar, no lado do sol, acrescentavam-se três quartos em sucessão virados à estrada.

José Caetano Coelho Louzada (1795-1881) morou na Casa São Roque nos anos finais da sua vida. Filho de mestre assemblador com estatuto de industrial de mobiliário, tinha ligações e negócios com o Brasil. No Rio de Janeiro viveram, pelo menos, três dos seus nove filhos e o irmão António José. São desta fase algumas das alterações de que beneficiou a propriedade: a mais significativa foi a qualificação da cave como espaço de vivência, ainda que reservando partes para adega ou arrecadações. Abriram-se duas portas envidraçadas emolduradas a granito, ligando a parte central deste piso inferior com o jardim fronteiro virado à rua. Esta operação implicou a introdução de uma escada interior ligando os dois andares em condições de conforto, cuja localização se perdeu após as obras de ampliação realizadas já no início do século seguinte.

Do mesmo período se presume a introdução de elementos decorativos no sentido de melhorar a imagem da fachada sul do prédio, justificando o entendimento de que se tratava de uma casa de “brasileiro”.⁴ Resulta da introdução de pormenores de uma linguagem de rutura exibicionista, característica da arquitetura de tendência romântica que começava a surgir em contexto de grupos sociais vanguardistas que não recorriam aos poucos arquitetos trabalhando na cidade. O entendimento geral era que estes profissionais se apresentavam como representantes de um monumentalismo classicista e conservador ao serviço da iniciativa pública. Isto passava-se, mais frequentemente, com os “torna-viagem” ricos, senhores de uma presunção inovadora, recorrendo a mestres de obras de ocasião disponíveis a cumprir as liberalidades dos encomendantes.

O exemplo mais evidente de uma destas intervenções de raiz popular, por vezes consideradas como espontâneas, consistiu na alteração dos ritmos da fachada sul com a introdução de elementos decorativos trabalhados em granito. Sobre o duplo vão transparente, assumindo destaque na composição

do alçado, foi encastrado um falso frontão curvilíneo partido, cujas volutas laterais não se tocam ao centro, segurando um feixe no alinhamento da vertical da pedra em que se assinala a data da primitiva construção. Acompanhando esta operação de embelezamento, foram introduzidas outras peças nos panos de peito das duas janelas do andar que acompanham o vazio central, análogas ao falso frontão, mas em versão reduzida e invertida, formando um conjunto decorativo que se pretendia homogêneo.

Nos anos da transição do século, a casa sofreu enérgicas transformações e ajustes, numa prática natural de enriquecimento de imagem. Em que circunstâncias se operaram as modificações de funcionamento interno e de expressão arquitetônica perceptível a partir da via pública, aparentemente por força de alteração do estatuto social dos seus moradores? Os mecanismos da invenção na realização construtiva confrontavam-se com uma enorme variedade de circunstâncias na gênese de diferentes operações, justificando processos de ação e métodos de conceção distintos das práticas correntes instaladas na cidade. Serviam para promover as necessárias adaptações aos usos qualificados de uma burguesia cada vez mais presente, poderosa, mas inquieta, por força das transformações políticas que se vinham operando.



Figura 4 – Corpo acrescentado a norte. Fonte: acervo pessoal.

A Casa São Roque, tal como outras residências do Porto oitocentista, foi absorvendo fatores de mudança, promovendo a alteração física dos espaços e a valorização dos vários componentes funcionais. Tomou o lar como célula do grupo familiar, integrando os donos da casa, os filhos, familiares seniores e serviçais. Duas conquistas civilizacionais justificam as alterações operadas: o direito à identidade individual e a revolução técnica promotora do desenvolvimento econômico. Nem as desigualdades do enriquecimento seletivo,

deixando para trás um cortejo de miséria nas classes baixas, poderiam fazer esquecer o efeito mobilizador dos instrumentos de progresso. A Casa São Roque é um exemplo discreto, até simpático, dessa arquitectura ostensiva de burguês rico que se expandiu na conturbada época do romantismo.

Partindo do respeito pela autonomia do indivíduo dentro do grupo familiar, resultava o reconhecimento da hierarquia interna e a aceitação de um normativo, garantia da afirmação identitária. Tais princípios exigiam a disponibilidade de alojamento autónomo para os membros do agregado e, em correspondência, a qualificação dos lugares comuns para a convivialidade. Criaram-se urgências de ampliação da casa e da qualificação dos compartimentos de estar separando cozinhas e serviços, criando barreiras aos odores indesejáveis, protegendo recantos de leitura e espaços de receção, encontrando alternativas para salas de fumo ou de jogos. A estes aspectos acrescentava-se o culto da higiene pessoal, pressionado pelo medo da doença. Organizaram-se os serviços de água, os quartos para banho, as redes de drenagem de esgotos.

Outra componente da reabilitação dos padrões do habitar consistiu no gosto pela introdução intensiva da luz nos interiores. Aumentaram-se o número e a dimensão das janelas, proliferaram os envidraçados. Simultaneamente deu-se um processo de expansão para o exterior, cultivando a organização de jardins racionalizados com grande variedade de espécies. Apareceram outros equipamentos de repouso privado ao ar livre, como os caramanchões, servindo de suporte a plantas trepadeiras em recantos de sombra ou protegendo pequenos lagos. Recuperando a ideia nobre das casas de fresco, cresceu o gosto pelas grutas artificiais, fingindo pedras umedecidas cobertas por musgos, por onde corria água das minas, ou a construção de miradouros, como coretos elevados, beneficiando de recortes particulares na verdura dos jardins.

No jogo ambivalente de memórias e invenções, qualificaram-se os arranjos interiores com os retratos de antepassados, a exibição de objetos antigos, a decoração com rendas dispersas pelo mobiliário, recordações de viagens e exibição de álbuns de família. Apareceram na habitação as vantagens da revolução técnica. De importância primordial foi o aparecimento da luz elétrica e de novos equipamentos simplificadores do trabalho e das condições de conforto. Associado ao aparecimento do telefone, foi possível ver e ouvir melhor e mais além, fomentar o convívio noturno, comunicar sem perder o domínio do privado. Desenvolveu-se o hábito social das festas e das receções noturnas no salão, permitindo captar o social coletivo, oferecendo em troca a imagem do sucesso, legível na parcela do privado de exposição conveniente.

Maria Virgínia de Castro (1850-1938), uma bela viúva de olhos verdes, com presença notada nos meios sociais e de cultura na cidade do Porto, era neta de José Caetano Louzada. Veio viver na Casa São Roque, de que era proprietária

e fora também lugar da sua infância,⁵ menos de um ano depois da morte do avô. Numa nova circunstância familiar, organizou a vida na Lameira de Cima. Mulher de mãos verdes, como se a natureza fosse particularmente sensível aos seus cuidados, vivia a paixão das flores do seu jardim. Para além de cuidar das japoneiras existentes desde a origem da casa, dedicava atenção à coleção de orquídeas que desenvolveu, dispondo de estufas aquecidas para proteção das variedades que conseguia criar. A fama das orquídeas da Casa São Roque correu a cidade, a par da tradição das camélias, imagem primordial do Porto romântico.

Maria Virgínia casou-se em segundas núpcias com António Ramos Pinto (1854-1947), sócio da casa de comércio de vinhos do Porto de Adriano Ramos Pinto. Foi uma firma que se implantou fortemente no mercado brasileiro, graças a uma estratégia de inovação em métodos promocionais na formação da imagem de marca, com destaque para o pioneirismo do recurso ao desenho artístico e a uma publicidade simultaneamente poética e agressiva. Mais tarde, por contrato celebrado entre o casal, passou a propriedade para o nome de António Ramos Pinto. Enobrecer a residência, transformando a casa em palacete, passou a ser um objetivo. Ao prestígio das flores e à elegância da dona da casa, acrescentaram a renovação dos instrumentos de conforto para as práticas quotidianas, bem como a montagem de lugares próprios para o incremento da vida social.

António encontrou os meios de conferir outra imagem à residência, virando a casa à movimentada estrada de Valongo, tratando de a remodelar, construindo urbanidade. Baixou o perfil do muro de protecção exterior por grade de maior transparência, plantou novas árvores, montou uma dinâmica fonte virada ao exterior, subiu beirais e reformou o frontão, à procura de um exotismo dignificador do estatuto social da residência, seguindo a conceção da aparência exterior. Foi por esta época que começou o que se pode designar por apropriação do romântico, tendo em atenção valorizar as modificações que se vinham realizando na envolvência da quinta e da casa. De início muito próximas da cultura familiar antecedente, marcada pelo lado “brasileiro” dos “doutores” Lousada.⁶

António Ramos Pinto assumiu a transformação da casa de família, investindo na constante melhoria da Casa São Roque. Afinal, o proprietário conservava a alma de artista e deixou bem expresso nesta obra, que assumiu como pessoal, o sentido de modernidade e internacionalismo. No plano particular das intervenções arquitetónicas mais recentes, o Porto não dava mostras muito expressivas de atividade vanguardista, como acontecia na música ou na pintura, mas alguns sinais se vinham pontualmente destacando, passada que fora a vulgarização dos pressupostos neoclássicos herdados do período final da cidade setecentista. Era então necessário dar um passo no sentido da modernidade. Foi chamado o arquiteto José Marques da Silva (1872-1942) para expandir a noção de arquitetura, intervindo na área do doméstico.

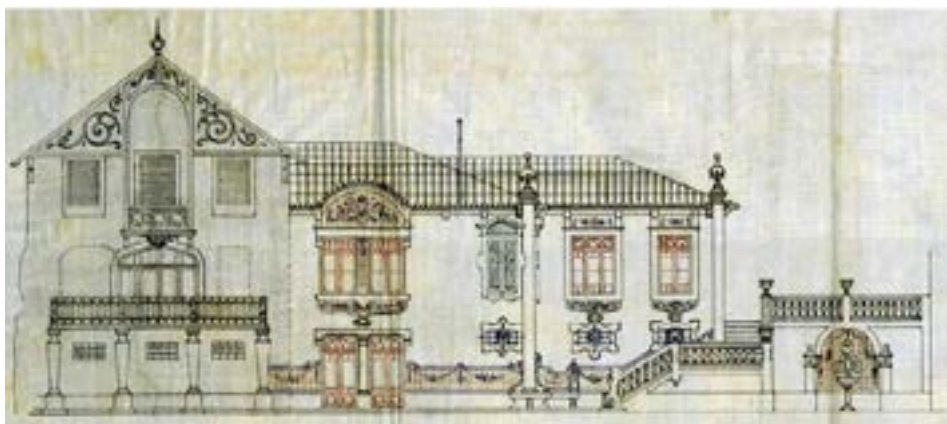


Figura 5 – Projeto de 1910. Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto.

Com a entrada de arquiteto na Casa São Roque, oferece-se uma outra dimensão ao entendimento do trabalho de projeto. Trata-se da articulação entre o dono da casa e o projetista, em que o encomendante controla a estratégia geral de uma intervenção por partes e o arquiteto coordena os sucessivos episódios numa perspectiva de coerência plástica, de modo a atingir um resultado formal coeso por integração de projetos parciais numa ideia de conjunto. Trata-se de conjugar artes distintas e ofícios em atuações descontínuas, por vezes absorvendo caprichos de proprietário pouco condicionado por limitações orçamentais, sem perder capacidade de integrar no conjunto todas as peças do sistema e perseguir, com imaginação inventiva, a coerência dos valores arquitetônicos próprios da teoria pessoal do artista.

O seu método, devedor do modelo *beaux-arts*, apontava para a exploração formal pelo desenho intensivo, contrabalançando a procura de soluções pelo esboço com o teste das diferentes hipóteses através do desenho rigoroso, reforçado até, muitas vezes, pela visão volumétrica e cromática obtida pelo grafismo das sombras ou com o recurso às representações aguareladas. Para além de alguns casos especiais em que reforçou a linha historicista do seu pensamento, procurava sobretudo responder ao quadro cultural preexistente em cada intervenção com uma imagem afirmativa da presença do novo. A Casa São Roque terá sido a primeira intervenção do arquiteto no contexto de uma requalificação de obra existente, então residência tradicional que valorizava o estatuto de família em sua feição suburbana.

Beneficiando-se da requalificação de alguns espaços interiores e ampliação das comodidades a oferecer, a casa ganharia estatuto de palacete urbano, dispondo de jardins privados e outros espaços de lazer em parque. Perante a personalidade forte e altamente interveniente do proprietário, foi possível a Marques da Silva encontrar o grau de cumplicidade possível entre sensibilidades distintas de arquiteto e dono da obra, jogando a sua arte como um labirinto de ideias articuladas. Integrou competências de artífices altamente

qualificados, como estucadores, mestres carpinteiros ou serralheiros, ajustando outros elementos da decoração fixa devidos a fornecedores especiais, portugueses ou estrangeiros. Destacam-se os azulejos artísticos para as fachadas e interiores, sistemas sanitários e de aquecimento, envidraçados policromos etc.

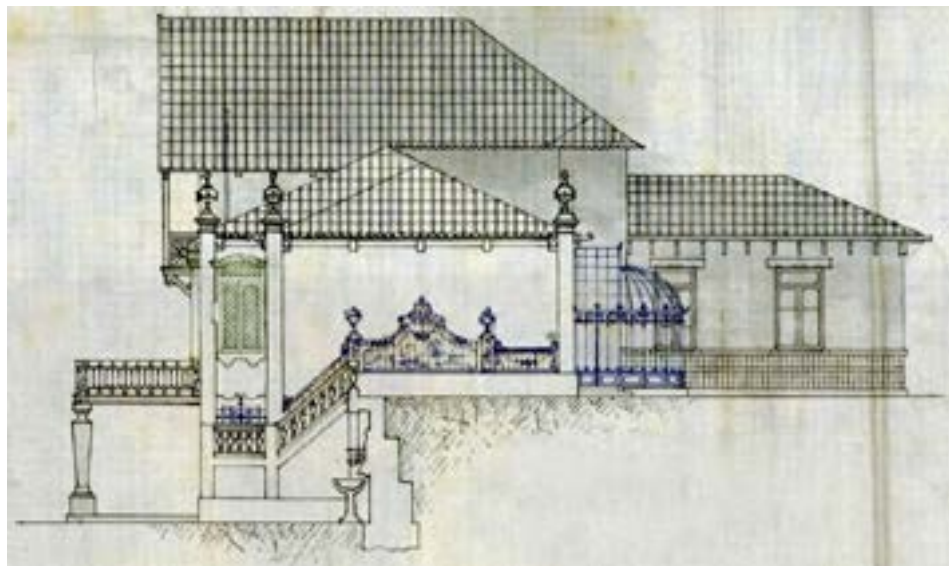


Figura 6 – Projeto de 1910, alçado nascente. Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto.

O que estava em causa nesta operação dinâmica sobre um patrimônio construído era a invenção de uma poética. Absorvia a matriz da casa rural, mas procurava a sua transformação numa casa romântica, explorando o gesto moderno que consiste em ler aspectos do desenho de vanguarda imanada dos centros da cultura europeia, importando peças originais de desenho inovador ou explorando outras sugestões formais, de modo a integrar neste exercício de ecletismo a dimensão do requinte, entendida como rutura com as práticas tradicionais. Não deixa de ser um exercício do imaginário praticado pelo arquiteto generalista, com a consciência de uma visão global do contexto e da cultura – atitude que vai para além da competência técnica de integrar num todo unitário o conjunto de conteúdos distintos e de origens diversas.

Se os proprietários originais que consolidaram a formação da quinta nas décadas iniciais do século XIX correspondiam a uma família tradicional, ela foi-se adaptando às novas exigências de representação e conforto próprios da nova burguesia, cujos moradores se apresentavam bem integrados na vida pública da cidade. É um caso paradigmático da síntese arquitectónica entre o desejo, com a sua componente de ambição e sonho, e a capacidade profissional do artista-arquiteto para entender os objetivos mais explícitos do dono da obra, a cultura que o enquadra e a necessidade real de que os espaços da

casa e do jardim se possam adaptar às exigências e estilo de vida do agregado familiar residente. Desafio que só as características pessoais de energia e combatividade do arquiteto permitiram vencer.

Tratou-se da adição sucessiva de parcelas de enriquecimento das condições de funcionamento da casa, com decisões sobre desenho de ocasião. Articuladas as virtudes do artista com a disponibilidade do dono da obra, apoiavam-se diretamente as interrogações que poderiam surgir de ambos os lados com recurso a saberes técnicos e a experiência de outros mestres oficinais. O arquiteto acompanhava, em sistema de gestão direta, o complemento das obras de pedraria, assistindo as entradas de estucadores, carpinteiros, serralheiros etc. Era o exercício da condução da obra à vista, sem projecto global, mas apoiado por uma teoria de suporte, indispensável para a coerência necessária do resultado final. Marques da Silva acreditava no seu desenho como instrumento para abrir as possibilidades de descoberta e transfiguração do espaço.



Figura 7 – Núcleo central com mirante. Fonte: acervo pessoal.

A importância do desenho para o domínio do método de pensar o projeto arquitetônico, desde a previsão geral até ao detalhe, está expressa no resultado seguro desta obra. Começa como esboço exploratório para confronto da realidade a transformar-se com a multiplicidade de alternativas de onde se possa extrair a ideia a seguir. Continua presente em todas as fases da invenção da forma, e é com ele que compreende, comunica, propõe, critica e reinventa.⁷ Trata-se do entendimento clássico do modo de pensar dos arquitetos, testado no processo de aprendizagem da Academia Portuense, como sempre reafirmado na experimentação dos *ateliers* das *beaux-arts* de Paris. O desenho constituiu-se, pelo menos desde o tempo de Marques da Silva, como instrumento do exercício da arquitectura para os arquitetos saídos da Escola do Porto.

Desdobrando o programa das ações, constatamos uma primeira fase, correspondente ao requerimento entrado na Câmara Municipal em julho de 1900.⁸ Dela constam escada exterior e *loggia* para uma nova entrada pela frente sul; a reforma que significou o acrescento de um andar parcial novo sobre o terço nascente do edifício preexistente, com introdução de uma ampla varanda-terraço projetando a sala principal como um miradouro coletivo; e a designada “sala de bilhar”, construída no encosto à parede norte, intercedendo as aberturas para a antiga cozinha, oportunidade que foi a de introduzir um quarto para banhos no sítio da antiga latrina. A incorporação deste pavilhão destacou introduziu alguma dificuldade quanto à posição da cozinha, vindo mesmo a dar lugar à nova cozinha. Por sua vez, o miolo criado na posição da antiga zona de serviço foi aproveitado para encaixar a escada para o andar acrescentado.



Figura 8 – Teto em estuque. Fonte: acervo pessoal.

Numa fase intermédia foi construída a garagem, em 1908.⁹ Corresponde a um momento significativo de alteração do modo de vida das famílias com a chegada do automóvel e o desaparecimento progressivo do transporte por coches de tração a cavalo que caracterizava as práticas comuns até essa época. O edifício da garagem veio ocupar uma posição exterior, com lugar para o alojamento do motorista. Também foi corrigido o muro da rua, estabelecendo novo alinhamento do passeio, produzindo a unidade do perfil ascendente da rua até ao portão de ferro, transparente, que fechou os acessos à casa e quinta que até então se faziam por viela aberta, subindo aos diferentes patamares da propriedade. O próprio remate do muro foi alterado em 1911, rebaixando a parte de alvenaria e instalando um gradeamento transparente em toda a sua extensão.

A terceira e última fase que permitiu a configuração final da arquitetura da Casa São Roque teve o seu início programado através de requerimento para licenciamento das obras, apresentado em março de 1910.¹⁰ Consistiu na mais significativa operação, numa perspetiva do engrandecimento da imagem pública da residência, conferindo-lhe a dimensão e prestígio de um palacete. Tratou-se de prolongar o edifício para nascente, quase duplicando a extensão da frente a que se somou um escadório de balaustrada para vencer a diferença de cota entre o terreiro da entrada pelo sul e o jardim recolhido do lado norte. No novo muro de sustentação de terras, criando dois níveis, foi incorporada uma expressiva fonte em continuidade da feição romântica, ligando todos os volumes e acentuando o caráter eclético que inspirou a arquitetura da época.

É num processo contínuo de autocorreção que se deve entender a participação de Marques da Silva como responsável pela arquitetura produzida para os caminhos de São Roque da Lameira, a que não se pode negar uma contribuição decisiva, não longe do enunciado de uma coautoria, por parte do dono da obra, mesmo reconhecendo a capacidade do arquiteto no exercício de articular sensibilidades distintas. Na sequência de operações de requalificação da residência com intervenções pontualizadas e operadas em tempos distintos, pode resultar uma imagem de obra eclética. Não se trata da adoção de um estilo ambíguo, entre o clássico e o historicista, ou mesmo de outra rutura numa direção de *art nouveau*, com expressão transportada de catálogos franceses como frequentemente acontecia nas vanguardas arquitetônicas desse tempo.

Perdem-se as referências de leitura e se releva uma expressão de exotismo. Seria então uma obra eclética dentro de si própria, o que deixa em aberto a possibilidade de ter havido uma participação colaborativa de outra personalidade forte atuando no círculo do arquiteto Marques da Silva ou do próprio António Ramos Pinto, o encomendante da obra. Alguns aspectos do recorte construtivo das janelas novas integradas na terceira fase da obra, a ampliação nascente, bem como a amarração dos novos beirais de telha de faiança pintada em azul, levantam a hipótese da intervenção do arquiteto José Teixeira Lopes (1872-1919), um verdadeiro representante da tendência eclética na arquitetura portuguesa do início do século, amigo e companheiro de Marques da Silva.¹¹

Ecletismo, neste caso, poderia ser entendido como hesitação entre distintas correntes arquitetônicas, podendo resultar em uma soma de estilos de baixa coerência entre si. Mas não foi esse o resultado a que se chegou na Casa de São Roque. Mesmo aceitando algum desencontro com a circunstância cultural em que se insere, gerando uma ideia de algum exotismo, ela oferece a expressão de serenidade respeitando as condições pedidas pelo lugar. Enquadra-se em sítio de passar e ver, margem de estrada e casario em construção, próprio de caminho antigo transformado em periferia urbana. A aparência não deixa de ser um fator de qualificação necessária ao mérito da arquitetura e à sua

capacidade de contribuir para um renovado sentido de pertença. Significa olhar a tradição enquanto exercício de pesquisa, para atingir a ambiguidade e compromisso indispensáveis ao respeito pela estabilidade dos valores próprios da cultura daquele lugar.

Com a entrada de Marques da Silva nas operações de renovação da Casa São Roque, formou-se uma parceria muito produtiva carregada de soluções imaginativas. Entre o arquiteto e o gestor financeiro decidiam-se as mudanças caracterizadoras da imagem para a nova arquitetura. Começou pela criação da entrada alternativa a sul, à vista da rua pública, com acesso direto ao andar nobre. Solução tomada do tema da escada exterior da casa rural nortenha, conduzia a um patamar alpendrado de ligação ao interior da habitação. Escada de pedra, saliente, colada à construção original, invoca memórias cultas do mundo das formas clássicas. Introduz guardas em ferro ao estilo *art nouveau*, em contraste com as colunas dóricas que retêm os envidraçados e sustentam lintéis lineares, fechando a armação do telhado autónomo.



Figura 9 – A grade e a fonte. Fonte: acervo pessoal.

Resultou a duplicação das entradas a partir do caminho que sobe para a quinta. Melhorou-se o jardim do lado da frontaria, substituindo um terreiro de serviço da primitiva casa agrícola. Esta mudança significou alterações no interior, com perda de dois quartos, passando o quarto intermédio para um átrio envidraçado, ligando as duas entradas. Outro quarto foi perdido a favor da sala, para especialização das zonas de estar e comer. Em compensação foi montado o novo andar parcial, correspondente ao setor da antiga sala-cozinha, para instalação do quarto principal com um pequeno quarto agregado. Aproveitando o vão da parte do telhado levantado, formou-se uma torre larga sob a forma de chalé no topo nascente do prédio, como um miradouro recolhido entre as madeiras do beiral triangulado, em perfeito desenho *art nouveau*.

A varanda grande servindo a sala principal como um terraço, sob a forma de balcão elevado, valeu como extensão da zona de estar ao ar livre. Construtivamente esta peça saliente, mas também colada à construção original, serve-se da parede preexistente para suporte de meio vão enquanto por fora se apoia em quatro pilares poderosos, colocados em frente à adega. Solução dura se confrontada com a ligeireza do desenho nas partes altas, recorrendo à tecnologia então inovadora da laje de cimento sobre longarinas de ferro. Cintando a laje foram usados perfilados altos para soldadura da guarda transparente da varanda. Para obviar à rigidez das colunas de seção quadrada, foi adotado um desenho de contorno para quebrar os planos laterais e sugerir peças menos opacas, procurando uma ideia de esbelteza.

As transformações introduzidas em 1910 fizeram desaparecer o gradeamento original, substituído por guardas de balaústre. Observe-se a hesitação expressa nos desenhos das várias fases de obra, no que se refere às aberturas da sala para a varanda-terraço. Na versão primitiva, a sala era servida por duas janelas iguais. O primeiro projeto sugere a manutenção dos dois vãos, rasgando o peitoril para funcionar como portas. Dez anos depois indica-se a sua substituição por uma abertura única, larga, ao centro e rematada em arco. E no ano seguinte, ao representar outras alterações nos remates superiores do corpo alto, voltam a aparecer as duas portas laterais, mas a acompanhar a abertura central de abertura recente. Afinal, o que estava em causa era, tão só, a intenção de aumentar a penetração da luz solar no espaço mais nobre da casa.

A outra modificação da fase inicial, inclusão do corpo novo a norte encostado à cozinha antiga e invadindo parcialmente o jardim primitivo, enquanto volume baixo, ortogonal ao desenvolvimento linear da casa, serviu como plano de contenção, no sentido de marcar a posição das duas portas de entrada. Resultou no reordenamento da área de serviço, transformada em átrio de distribuição, contendo a escada de subida aos quartos da torre, desfogando as portas da sala e justificando com outra clareza a segunda porta de entrada pelo lado do jardim privado. A percepção dos acessos era obtida pela presença de um pequeno alpendre sobre a segunda porta exterior, fazendo composição com a equivalente porta para a cozinha. Peças montadas com os beirais, em desenho de chalé à maneira francesa.

No seu conjunto, estas operações, com vista à obtenção de outros níveis de conforto pela melhoria das relações entre espaços com funções distintas ou pelo desfogo conferido às diferentes partes, identificam a preocupação funcionalista do arquiteto. Associada à sensibilidade moderna do chefe de família, produziram uma arquitetura transfigurada, se comparada com a casa rural que esteve na sua origem. Marques da Silva absorvia as novidades da arte nova, acabada de chegar ao Porto, desenhando frisos de azulejo decorativo. Aproveitava arranjos introduzidos no tempo dos “torna-viagem”, jogando no efeito da assimetria para a composição geral da

renovada arquitetura. Foi no contexto da produção de outra imagem para a Casa São Roque que surgiu esta variante romântica em face da tradição culta das quintas senhoriais em Campanhã.

A terceira fase da operação corresponde à grande ampliação promovida em 1910. Tratou-se, objetivamente, de conferir outra dimensão ao palacete Ramos Pinto, como então já era conhecido. A uma frente de 16m, foram acrescentados 11m para nascente, correspondendo a um volume de construção que incorporava dois excelentes quartos ao nível do andar principal, devidamente equipados com os respectivos banhos e antecâmaras de privacidade. Em correspondência, desenvolvia-se no andar inferior outro espaço principal, com abertura franca para o terreiro-jardim, retomando o tema da porta envidraçada dupla. Seria um gabinete de trabalho pessoal com área alargada para receber, numa evidente procura da criação de compartimentos especializados para suporte da extensão da atividade profissional do gestor.

No acerto dos espaços secundários entre os diferentes setores da habitação, revela-se a habilidade do arquiteto, capaz de compreender o ritmo das ligações entre as partes na sequência de entradas e passagens que correm junto à parede exterior norte da casa. Assim se enquadra a flutuação luminosa obtida pela incorporação do chamado jardim de inverno, peça de cristal preparando a presença do jardim, detalhe de requinte junto à passagem para os quartos acrescentados. Curiosa é a solução encontrada para resolver o encaixe da escada indispensável para aceder ao andar inferior. Percebe-se a necessidade de apertar os primeiros degraus, obrigando, depois, a concluir a descida sem patamar, projetando a chegada embaixo contra a parede. Surge, então, o sugestivo espelho de contenção, oferecendo a falsa amplidão que o reflexo da imagem do próprio utilizador permite intuitivamente compreender, sugerindo a rotação necessária.



Figura 10 – Sala. Fonte: acervo pessoal.

No plano das melhorias introduzidas para garantir o conforto dos utilizadores da casa, nomeadamente as que resultavam do progresso das técnicas, há a considerar as instalações de água e aquecimento. No extremo poente da cave, em contato com o caminho exterior de acesso à propriedade, foi aberta uma espécie de fosso para instalações técnicas, como depósitos de água e combustível, caldeira de aquecimento, máquinas de bombagem e início da rede de distribuição das águas para cozinha e instalações sanitárias. O sistema era extensivo a toda a habitação, fornecendo calor pelos modernos aparelhos radiadores em ferro fundido, estrategicamente colocados nos diferentes compartimentos. Às instalações de conforto vinha juntar-se, no final de 1911, a novidade da iluminação elétrica.

Uma primeira característica desta fase é a profunda dissemelhança na dimensão e tratamento dos vãos de janelas, percebendo-se que corresponde a uma atitude tipicamente funcionalista, traduzindo a natureza e usos da organização interior. O elemento mais curioso é a utilização da gelosia em caixa saliente de madeira na proteção da janela do quarto de banho principal.¹² Constitui um toque mediterrânico que se vinha difundindo em várias construções mais ou menos eruditas da época. Acrescenta intensidade luminosa a essa parcela de espaço dedicada ao culto do próprio corpo, garantindo, em simultâneo, proteção visual a partir do exterior. Interessante observar que esta dupla relação com o sol foi estendida a todas as janelas da fachada sul, procurando algum nível de homogeneidade entre as diferentes fases da construção.

A janela dupla do quarto tornado principal, colocada em correspondência com a porta envidraçada da cave, é encimada por um frontão redondo cujo tímpano é preenchido com um painel de azulejo decorativo. De modo semelhante, outras pequenas parcelas enquadradas por motivos decorativos em granito associados ao desenho dos vãos, são completados por planos azulejados, incluindo peitoris e padieiras nas partes nova e antiga. Reforçando a ideia de unidade do conjunto, o friso original azulejado do lambrim passou a correr integralmente o perímetro da casa, acompanhando o passeio e as escadas exteriores até encostar no volume saliente da cozinha. Outro elemento fundamental para amarração do prédio como peça integral e coerente foi obtido pela solução nova do beiral, realizado em telha canal de faiança pintada em azul e branco.¹³

Simultaneamente, aceitando a renovação da linguagem empreendida nesta fase, houve a intenção de desmontar a imagem de um chalé, intentada inicialmente com o desenho particular da fachada na parte alta da torre, tornada central na fase final da obra. Foi desmontado o beiral saliente do remate triangular desta parte da cobertura e desfeito o tema da armação das madeiras sob desenho arte nova. Foi criada uma nova expressão para a frente através de uma platibanda clássica, com um telhadinho instalado no topo da parede triangular. Os remates laterais desta platibanda são pontuados pelos pináculos que se

repetem em todos os cunhais. Imagem transfigurada para receber uma boa janela ao nível do compartimento-miradouro do vão desse telhado e, em complemento, redesenhar a pequena varanda intermédia, com guarda em ferro.

Na expressão geral da arquitetura aplicada ao prédio no seu conjunto, com a imagem produzida após as alterações do plano de 1910, encontramos o pressuposto típico de uma linguagem eclética. No primeiro setor sobressai a vontade de prosseguir alguma aproximação à tendência francesa, nomeadamente no tratamento dos emadeiramentos associados ao remate do telhado levantado sobre o novo corpo central e na utilização de serralharias em desenho arte nova. Na ampliação para nascente predomina o gosto pela assimetria, pelos componentes decorativos de origem diversa e o interesse, por alguma ruralidade mítica de origem desconhecida no tratamento das formas, se confunde com o catálogo historicista que a nova geração dos arquitectos portugueses se propunha difundir nos mais variados programas construtivos da época.



Figura II – A Casa de São Roque. Fonte: acervo pessoal.

Particularmente interessante é o sistema de arranjo exterior em complemento da escada do circuito entre jardins, com a montagem da fonte romântica tratada como plataforma de repouso e absorvendo os muros de suporte na intermediação das plataformas. Tira partido das diferenças de cota, os muros ganham taças de água e minigrutas, argamassados a cimento, fingindo aparelho irregular de pedra. Todo este sistema se transforma na própria continuação da casa, por força da variação dos volumes, recebendo o encaixe da escada. Sútil e discreta assimetria marca o arranjo deste sistema de muros, cujo desenho ganha presença por força das constantes sobreposições para resolução dos desníveis. No sentido de obter alguma continuidade entre as diferentes partes da casa e sua ligação aos arranjos envolventes.

NOTAS

- 1 Domingos Tavares é arquiteto, professor jubilado da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, investigador do Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, Grupo Atlas da Casa. Trabalha sobre o tema de arquiteturas de transição do século XIX para o século XX. Publicou na editora Dafne, sobre o tema Casas de Torna-Viagem, *Francisco Farinhas: realismo moderno* (2007); *Casas de Brasileiro: erudito e popular na arquitectura dos torna-viagem* (2015); *Transformações na Arquitectura Portuense* (2017). E-mail: domingos@dafne.pt.
- 2 DINIS, Júlio. *Uma família inglesa*. Porto: Typ. do Jornal do Porto, 1868. Publicado em folhetim no *Jornal do Porto* em 1867.
- 3 Acreditando na pedra lavrada encastrada na parede sul, como monograma muito esbatido, versão humilde de pedra sem armas.
- 4 Brasileiro, aqui entendido como cidadão português que emigrou para o Brasil e ali realizou fortuna que, no regresso à pátria, tratou de exibir como prova da ascensão social conseguida.
- 5 Quando ficou órfã de pai e mãe, aos 11 anos, seu pai determinou por testamento que fosse viver para fora da cidade na companhia da fiel criada, em casa cómoda e sadia. (Arquivo Histórico Municipal do Porto, cota: A-PUB/5009-p.127v.). Terá sido escolhida a Casa de São Roque, integrada na herança da avó materna de Maria Virgínia.
- 6 António José Coelho Lousada, irmão de José Custódio, formou-se em direito pela Universidade de Coimbra em 1823 e logo seguiu para o Rio de Janeiro, onde, quatro anos depois, já era um conhecido advogado. Em sua casa foi fundado em 1837 o Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. Em 1857 morava no Porto na Rua de Cedofeita e era conselheiro, deputado em Portugal. José Coelho Lousada, o filho mais novo de José Custódio, também formado em direito, fez parte da sua vida no Rio de Janeiro, de onde regressou comendador em 1881.
- 7 MADUREIRA, Beatriz. Senhores, mestres, arquitectos. In: CARDOSO, António. *J. Marques da Silva: arquitecto: 1869-1947*. Porto: SRN da Associação dos Arquitectos Portugueses, 1985. p. 25-27.
- 8 Arquivo Histórico Municipal do Porto, cota: D-CMP/7(163) - f. 24-29.
- 9 Arquivo Histórico Municipal do Porto, cota: D-CMP/7(219) - f. 22-29.
- 10 Arquivo Histórico Municipal do Porto, cota: D-CMP/9(46) - f. 353-360.
- 11 Os Teixeira Lopes, José e o irmão António, escultor, foram companheiros de Marques da Silva enquanto estudantes de belas-artes em Paris, prosseguindo uma relação de amizade quando do seu regresso ao Porto, mesmo enquanto profissionais. TAVARES, Domingos. *Transformações na arquitectura portuense*. Porto: Dafne, 2017.
- 12 A gelosia, que é realizada com treliças de madeira que permitem passar a luz, mas impede a visibilidade de fora para dentro, tem origem na cultura árabe e significava a “janela do ciúme”.
- 13 O beiral com telha redonda de faiança, azul e branco, produzido inicialmente pela fábrica de Santo António do Vale da Piedade, foi utilizado em algumas construções notáveis da época, tanto no Porto como em outras cidades portuguesas e no Brasil.

A casa senhorial urbana de Sebastião de Barros Silva em Limeira-SP

*Renata Baesso Pereira*¹

*Ana Clara Lambert Rodrigues*²

A FORMAÇÃO URBANA DE LIMEIRA: DE POUSO A CIDADE

A origem da cidade de Limeira-SP está ligada a um pouso de tropeiros, o Rancho da Limeira, ao longo da estrada que levava a Cuiabá. As notícias do estabelecimento desse pouso são anteriores a 1780. Posteriormente, se estabelece um povoado próximo ao Morro Azul, em terras do capitão Luiz Manoel da Cunha Bastos,³ que, na época, estavam inscritas no termo da Vila da Constituição, atual cidade de Piracicaba.⁴

O ciclo paulista da cana-de-açúcar, no final do século XVIII, possibilitou o desenvolvimento econômico do povoado, que ganhou relevância na escala regional a partir da produção açucareira. Segundo o historiador Reynaldo Kuntz Busch,⁵ foram encontradas nove cartas de sesmarias concedidas entre 1799 e 1821. Entre as principais sesmarias que deram origem ao povoado, a sesmaria do Morro Azul foi importante não apenas para o desenvolvimento produtivo da região, mas também pelo desenvolvimento demográfico, potencializando também o surgimento de futuros ciclos econômicos.

Com o crescimento do povoado e a construção de uma capela sob a invocação de Nossa Senhora das Dores, os moradores decidem pleitear sua elevação ao estatuto de freguesia, que foi aprovada no Conselho Geral e pelo presidente da província de São Paulo e sancionada pelo imperador dom Pedro I, em 1831.⁶

Com a fixação dos limites da paróquia pelo Bispado de São Paulo, era necessário oficializar a doação de terras e formar o patrimônio religioso. A doação coube ao capitão Luiz Manoel da Cunha Bastos, dono de engenhos de açúcar e proprietário das terras onde a capela de Nossa Senhora das Dores de Tatuíbi foi construída. A escritura foi lavrada na sede da fazenda Ibicaba, de propriedade do senador Nicolau de Campos Vergueiro,⁷ em 1832. No momento de instalação da freguesia, definiu-se também o traçado urbano na forma da quadrícula. O senador Vergueiro foi o responsável por dirigir os trabalhos de arruamento da freguesia.⁸

Além de ter sido responsável por dirigir os trabalhos do traçado urbano da freguesia, o senador Vergueiro foi uma figura de extrema importância para

a sua organização, impulsionando seu desenvolvimento e organização política, sendo possível assim pleitear sua elevação ao estatuto de vila:

A Assembleia aprovou a criação do novo município e o Presidente da Província, José da Costa Carvalho, decretou a elevação da freguesia a vila através da Lei 25, de 8 de março de 1842, desmembrando-a de Constituição (Piracicaba) e subordinando a ela as freguesias de São João do Rio Claro e Pirassununga. Menos de um mês antes, em 5 de fevereiro, a vizinha Vila de Campinas recebia o status de cidade.⁹

No final do século XVIII, são plantados os primeiros cafezais no Vale do Paraíba. A introdução da cafeicultura em terras paulistas foi gradativa e o cultivo se expande em direção ao centro-oeste, dirigindo-se para Campinas, Limeira e Rio Claro, por volta da década de 1830.

Estimulados pelos altos preços do café nos mercados internacionais e pela abertura da estrada até Campinas, os fazendeiros de Limeira, pouco a pouco, vão substituindo a produção de cana-de-açúcar dos grandes engenhos pela produção de café. As fazendas de café em Limeira se originam, portanto, da concessão de sesmarias e de sucessivos desmembramentos por herança ou compra. Na década de 1840 o café já era o principal produto da região.

Com a substituição da mão de obra escrava pela dos imigrantes europeus, novas técnicas de cultivo e beneficiamento foram introduzidas nas fazendas de café, pioneiras no processo de “industrialização”. As oficinas da fazenda Ibicaba, por exemplo, forneciam máquinas e instrumentos para toda a região, posto que muitos imigrantes que ali trabalhavam não tinham vocação agrícola, mas eram excelentes artesãos.

O sistema de “parceria” implantado inicialmente pelo senador Vergueiro na fazenda Ibicaba, entre os anos de 1847 e 1857, trouxe várias famílias de origem portuguesa, alemã, suíça e belga, conferindo à região o atributo de “berço da imigração europeia de cunho particular”, empreendimento que deu início à preparação do estado de São Paulo e do Brasil para a substituição do braço escravo pelo livre.¹⁰

O sistema estabelecia o financiamento dos custos da viagem dos imigrantes para o Brasil e a quitação das dívidas por meio de sua mão de obra nas lavouras. Portanto, ao chegar ao país, o colono trabalhava até isentar suas dívidas e tinha, em tese, uma participação nos lucros da produção. A partir do sistema implantado por Vergueiro, a família Levy, que posteriormente se tornará proprietária da casa senhorial estudada no presente trabalho, chega ao Brasil.

O ciclo do café possibilitou o desenvolvimento agrícola e industrial da região. Em 1863, com o enriquecimento trazido pelo café, Limeira conquista os foros de cidade.

FAMÍLIA, CONCENTRAÇÃO DE TERRAS E RIQUEZAS: OS BARROS E OS LEVY

A partir dos livros de genealogia brasileira e da análise dos fundadores da cidade de Limeira elaborada pelo historiador Busch,¹¹ foi possível construir a árvore genealógica das famílias Barros e Levy, entendendo seu papel econômico e social na cidade.

A família Barros foi de extrema importância para a formação e desenvolvimento do núcleo urbano que futuramente viria a ser a cidade de Limeira. Bento Manoel de Barros, titulado como barão de Campinas, recebe uma sesmaria na encosta do Morro Azul, onde instala o seu sítio em 1822.

Bento Manoel de Barros foi um dos principais agricultores de Limeira, participando ativamente da economia, da política e do desenvolvimento do município, tanto no âmbito rural como no urbano. Foi um dos fundadores da confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, responsável pela edificação de uma ampla igreja que chegou a funcionar como matriz provisória da cidade.

Seu neto, Sebastião Barros Silva, deu continuidade à hegemonia da família no município. A partir do desmembramento por herança da sesmaria inicialmente pertencente a seu avô, o barão de Campinas, Sebastião Barros Silva funda a fazenda Itapema,¹² tornando-se também um agente influente na economia e no desenvolvimento da cidade. Como forma de reafirmação da hegemonia da família Barros na cidade de Limeira, Sebastião Barros Silva edifica seu palacete no mesmo largo onde seu avô promoveu a construção do templo da confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção.

A partir da análise da genealogia, foi possível constatar o casamento consanguíneo entre os primos Sebastião Barros Silva e Gertrudes Alves Aranha. Esse tipo de matrimônio sintetizava não apenas uma comunhão entre duas pessoas, mas também um mecanismo econômico, de concentração fundiária. Costume muito comum na época, era utilizado como meio para garantir a hegemonia econômica, política e social das grandes teias clânicas.

Os Levy são uma família de imigrantes alemães que chegam na terceira leva de trabalhadores, contratados pelo senador Vergueiro, para trabalhar na fazenda Ibicaba. Em 1871, deixam a Ibicaba e se estabelecem comercialmente em Limeira. Com o capital proveniente do comércio, tornam-se acionistas da Companhia Paulista de Estradas de Ferro e fundam a casa bancária Levy & Irmãos. Com os lucros adquiridos de empréstimos e hipotecas, tornam-se abastados capitalistas e proprietários de importantes imóveis da região, tais como a casa senhorial urbana, objeto deste estudo, e a fazenda Itapema, propriedades anteriormente pertencentes a Sebastião Barros Silva.

Ademais, é notória também a relação entre as famílias Barros e Levy, não apenas pela aquisição das propriedades rurais e urbanas de Sebastião Barros Silva pelos Levy, mas também pelo casamento entre Ana Carolina de Barros e o major Levy Sobrinho, que se tornou importante comerciante, administrador e político para na cidade de Limeira.

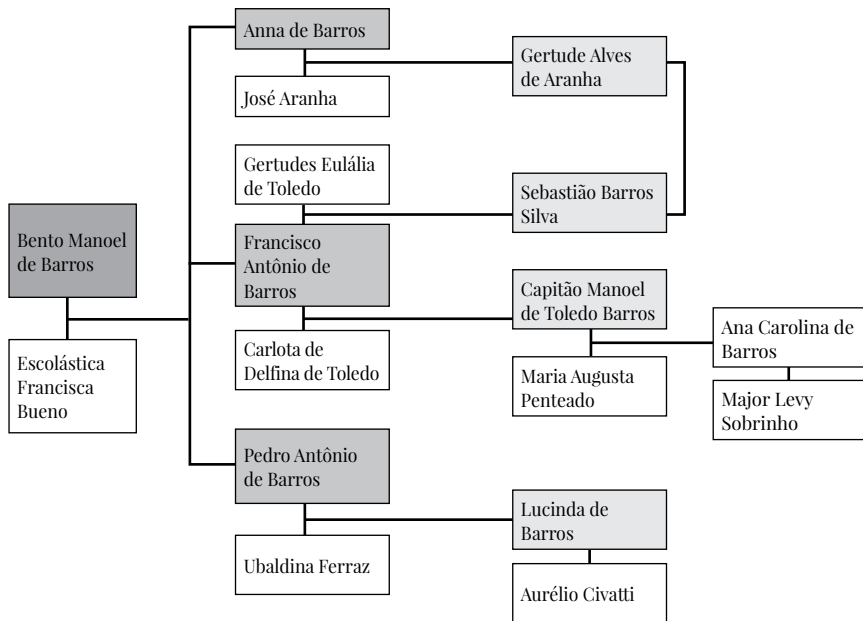


Figura 1 – Árvore genealógica da família Barros. Fonte: elaborada pelas autoras.

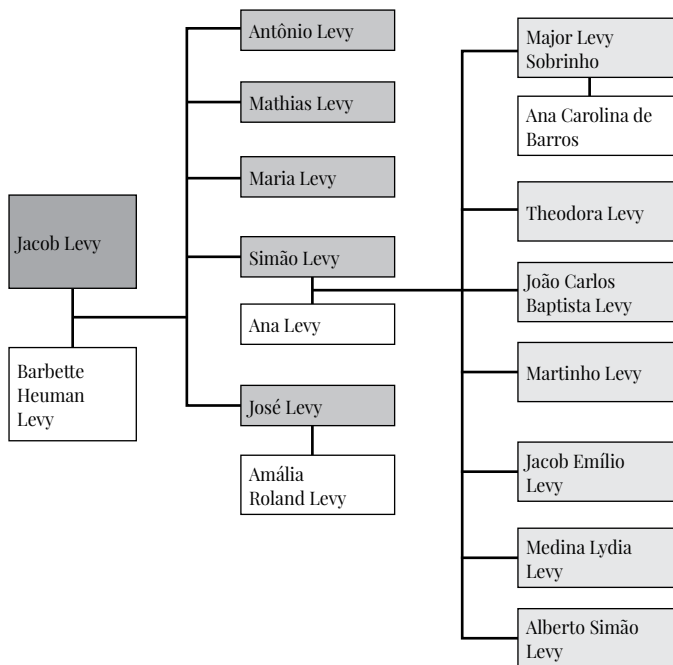


Figura 2 – Árvore genealógica da família Levy. Fonte: elaborada pelas autoras.

A CONSTRUÇÃO DA CASA URBANA DE SEBASTIÃO BARROS SILVA E A TRAJETÓRIA DE AURELIO CIVATTI, O PRÁTICO LICENCIADO RESPONSÁVEL POR SUA EDIFICAÇÃO

Com os lucros obtidos pela comercialização do café, os grandes proprietários de terras de Limeira buscam edificar suas residências urbanas nas proximidades dos edifícios mais importantes da cidade. A localização dessas casas senhoriais – nos principais largos da cidade, como o largo da matriz de Nossa Senhora das Dores, e o largo da Boa Morte, criado a partir da edificação da igreja da confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção – estava relacionada às estratégias de afirmação do poder e da hegemonia das famílias.

O largo da igreja matriz de Nossa Senhora das Dores está ligado à gênese do núcleo urbano de Limeira e nele foram edificadas as primeiras residências. A vida urbana no período imperial se dava a partir da existência de um comércio voltado para suprir as necessidades de abastecimento e troca de mercadorias entre fazendeiros e viajantes. Assim, a mancha urbana da vila se configurava com residências acanhadas e concentradas ao redor da igreja matriz.

Os mais importantes membros da elite local da época fundam a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, que posteriormente é elevada a confraria, afim de edificar a nova sede própria. Em 1867 a igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção é inaugurada, duas quadras acima da igreja matriz de Nossa Senhora das Dores. Com o crescimento da cidade, na segunda metade do século XIX, as elites locais avaliam que o então edifício da igreja matriz não conseguia mais comportar o número de fiéis e inicia-se um processo de reforma do templo entre 1868 e 1876. A partir daí a sede da Igreja Católica do município se transfere, provisoriamente, para a igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção.

O protagonismo, mesmo que provisório, do templo da confraria, que contava com uma exímia beleza e qualidade arquitetônica, confere ao largo da Boa Morte um novo papel no espaço urbano e este passa a ser também um outro local conveniente para que a aristocracia de terras edifique suas residências urbanas.

A casa senhorial urbana de Sebastião Barros Silva foi concluída em 1881, entre a rua da Boa Morte e a rua da Limeira, em frente à igreja da confraria fundada por seu avô, o barão de Campinas, refletindo a afirmação do poder da família Barros na cidade. Para sua edificação, foi contratado o prático licenciado italiano Aurelio Civatti (Florença, 1837-Itápolis, 1917), que já havia sido responsável por dirigir os trabalhos de edificação da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção.

A pesquisa sobre a trajetória de Aurelio Civatti e seu papel na construção do palacete de Sebastião de Barros Silva foi pautada, principalmente, em notícias de jornais de época. Nos arquivos da cidade de Limeira não foram encontrados desenhos do palacete de Sebastião Barros Silva, de autoria de Civatti, ou outros documentos que o relacionem à construção da casa.

A data exata em que Aurelio Civatti chega a Limeira não foi encontrada, mas as primeiras notícias que o relacionam à cidade são as de sua contratação, em 1862, para executar um retrato a óleo de Bento Manoel de Barros, fundador da confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção e patrocinador da construção de sua igreja:

Diversos habitantes desta cidade e seu município entraram em um acordo, e deram ao sr. Aurelio Civatti a quantia de 600\$000 rs. para ele mandar tirar a óleo o retrato do sr. Bento Manoel de Barros; por essa razão acha-se entre nós um dos hábeis desenhistas do “Cabrião” já tirando o retrato do fundados da igreja da Boa-Morte, cujo retrato é para ser collocado na mesma igreja. O sr. Bento Manoel, é digno de surpresas desta ordem.¹³

Aurélio Civatti foi contratado como entalhador e diretor dos trabalhos nas obras, patrocinadas por Bento Manoel de Barros, da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, inaugurada em 1867.¹⁴ O fato é noticiado no jornal *O Cabrião*¹⁵ de n. 45, que apresentamos nas Figuras 5 e 6. A notícia descreve Aurélio Civatti como: “habilíssimo entalhador, que além dos serviços de sua arte, ainda prestou à construção do edifício a alta direcção architectonica, em que sahio-se muito bem, embora nunca blazonasse de engenheiro architecto”.¹⁶

Na segunda metade do século XIX, profissionais do campo da construção civil, em grande parte imigrantes, encontram no interior paulista um mercado emergente que apresenta novas demandas e exige a presença de profissionais qualificados. Pareto Júnior aponta a importância de dar luz à trajetória desses profissionais, designados por ele como “práticos licenciados”, ou seja, “construtores sem ensino superior, habilitados pelo poder público e reconhecidos como competentes para a prática de arquitetura”,¹⁷ cuja produção arquitetônica “não pode ser entendida de maneira alguma como ‘arquitetura menor’, ou simples pastiche de modelos advindos da arquitetura eclética erudita europeia”.¹⁸

Pela sua trajetória, Aurelio Civatti pode ser enquadrado como um prático licenciado. Certamente o prestígio que conquistou dirigindo os trabalhos da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção o tornou célebre entre os membros da aristocracia de terras do interior paulista. Na matéria veiculada no *Cabrião*, destaca-se sua competência na direção das obras da igreja, mas coloca-se também uma questão de gosto. O imigrante seria um dos responsáveis pela introdução de um gosto renovado na arquitetura de Limeira:

Aurelio Civatti fez de sua magnífica obra um protesto vivo contra as miserandas cousas que n’esse sentido ha por toda a província; a qual riquíssima de meios, sempre vê inutilmente desperdiçados centenares de contos de reis em obras que são entregues (por patronato e milhares de motivos rotineiros) à incompetentes e inhabeis administrações, e que por tal razão ficão sendo grotescos e monstruosos testemunhos do nem um gosto e nem um criterio com que são entre nós tratados taes assumptos.¹⁹

Durante as obras da igreja da Boa Morte, Aurelio Civatti casa-se com Lucinda de Barros, filha de Pedro Antonio de Barros e neta, portanto, de Bento Manoel de Barros, o barão de Campinas. Sebastião Barros Silva confiou então nas habilidades do prático licenciado, que além de ter prestado excelentes serviços ao seu avô, já fazia parte da família Barros (ver na Figura 2 a genealogia da família Barros), e o contratou para construir seu palacete urbano.

Alinhado com a tradição construtiva de seu país de origem e com mudanças que estavam sendo introduzidas na legislação construtiva, Aurelio Civatti é um dos responsáveis pela difusão da alvenaria de tijolos como técnica construtiva na cidade de Limeira.

A ascensão social e econômica de Aurelio Civatti é tida como incomum, visto que era um imigrante. O fato de ter chegado ao Brasil já tendo aprendido um ofício em sua terra natal o coloca em uma condição muito favorável para trabalhar para aqueles que detinham poder econômico, no final do século XIX, no interior paulista. Além disso, seu casamento com a neta do barão de Campinas proporcionou prestígio social e acesso a bens de raiz da família Barros que resultam na ascensão atípica e precoce deste imigrante italiano.²⁰

No *Correio Paulistano* encontramos diversas notícias que caracterizam Civatti como um importante fazendeiro em São Carlos-SP, proprietário das fazendas Babylonia e Floresta, bem como de escravos, e acionista da Companhia Paulista de Estradas de Ferro. “Além de fazendeiro de café, irá atuar na política municipal como vereador nos anos de 1887 a 1891 e na elaboração do projeto de construção da igreja matriz da cidade”.²¹ Em 1883, o mesmo periódico publica uma notícia sobre um pedido do imigrante de se naturalizar como cidadão brasileiro.²²

Uma notícia publicada em 1898 o qualifica como “um italiano que há cerca de dez anos não possuía um vintém e hoje é um homem rico”.²³ Sua fortuna também foi aplicada em serviços urbanos como a concessão para a instalação do serviço de bondes em São Carlos,²⁴ o que demonstra sua total inserção na lógica econômica do interior paulista.



Figura 3 – Retratos de Bento Manoel de Barros, o barão de Campinas, e de Aurelio Civatti, publicados no *Cabrião*, n. 45. Fonte: *Cabrião*, 1866.

Até aqui, os atravessadores abastecido-se dos generos fira das pontes, agora tem elles mais uma oportunidade para isso com a existencia de particulares que se prestão á representa-los na compra e venda dentro do Mercado.

E' preciso que os snrs. Fiscaes mostrem-se zelosos e severos, applicando as penas impostas pelas Posturas aos infractores do Regulamento.

Tudo está no principio.

E' bom não dar ao a que o publico conhece a murmurar desde logo e com razão.

O YPIRANGA E A REVISTA.—Juntáráo-se estes dois arautos da imprensa paulistana e agora o vereda.

A «Revista» com ares de quitandeira de siza curta, carapinha eriçada, mão na cintura e olhos flamejantes, atira cãos e terra, anathematisando o filho predilecto do Conselheiro Desembargador, o «Ipiranga» deontes tempos de miseria e corrupção.

O «Ypiranga» por sua vez arreganha os dentes, assanha os olhos, escancara as fauces e põe-se em attitudede de fazer frente ao seu adversario.

E' engraçadissimo!

A «Revista» enfatuada, e preñhe de uma importancia que não tem, grita, esbraveja e quer levar tudo a ferro e fogo!

O «Ypiranga» nascido hontem e já morto na opinião publica, foge de toda e qualquer polemica, temendo que lhe faltem as forças para dar a alma a Deus!

Para a «Revista» só mesmo o «Ipiranga».—A primeira representa o orgulho encascado, o segundo representa o servilismo mascarado.

Ambo florescentes etate Arcades ambo!

Aviso.—A bem da salubridade publica e segurança dos cobres, prevenimos á policia de que ha em algumas casas de negocio da capital excellente mantiga poelre, vinho ardo ou confitado de primeira qualidade, vindo em directura, e outros generos que seria longo indicar.

O CABRIÃO E OS SANTISTAS.—O «Cabrião» é muito grato aos brigos santistas que o tem acolhido com os braços abertos e pagão suas assignaturas pontualmente, o que não succede em muitos pontos deste Imperio de vinagras e gauderios.

Assim, o «Cabrião» sente que os santistas se queixem (com razão,) da falta do jornal aos Domingos, havendo estrada de ferro que tudo facilita.

O motivo de nem sempre haver pontualidade, é por que o jornal não é lytographado á tempo de poder fazer-se sempre a remessa com a regularidade desejavel.

O «Cabrião» explica-se deste modo, porque penaa que os santistas tem jus á uma explicação.

Desculpem-no pois, na certeza de que elle sabe considerar altamente a sympathia de que o rodeio os nossos caros vizinhos do Itororó.

LITTERATURA MUTUAL.—Recebemos um exemplar do folheto publicado ha pout os dias com esse titulo.

Foi-nos enviado pelo seu autor «Ulrico Zingli», que sempre e sempre mereceo ao «Cabrião» estima e conceito.

O «Cabrião» agradece a mimosa offerta com um abraço.

«Cabrião e Zingli» são dois confrades no officio de dizer verdades, e entendem-se ás leguas na longa estrada do «ridendo castigat mores»

Para o «Cabrião» Zingli é um companheiro de armas.

Isto é dizer que o «Cabrião» soube apreciar o que ha de bom e interessante no folheto em questião; e que recommenda-o ao publico amador, como digno de ser lido.

Bento M. de Barros e Aurelio Civatti.

Damos n'este numero os retratos de Bento Manoel de Barros e Aurelio Civatti, a quem se deve a construção de um dos mais bellos edificios d'esta provincia.

Figura 4 – Notícia sobre Bento Manoel de Barros, Aurelio Civatti e a construção da igreja da Boa Morte. Fonte: *Cabrião*, 1866.

Este edificio, que está a findar seus ultimos trabalhos complementares, é a Igreja da Boa-Morte da cidade da Limeira edificada toda ella a expensas do fazendeiro d'aquella cidade—Bento Manoel de Barros, e sob a direcção do italiano Aurelio Civatti, habilissimo entalhador, que, alem dos serviços de sua arte, ainda prestou á construcção do edificio a alta direcção architectonica, em que sabio-se muito bem, embora nunca blazonasse de engenheiro architecto.

Não temos espaço para dar ao publico a descripção completa das bellezas do edificio, tal como nos foi dada por um artista entendido na materia. O que podemos asseverar é que, em relação ao bem acabado e bella da architectura, não tem igual entre os edificios do mesmo genero na provincia, assim como o que respeita aos primorosos trabalhos de entalhe e mais decorações.

Aurelio Civatti fez da sua magnifica obra um protesto vivo contra as miserandas cousas que n'esse sentido ha por toda a provincia; a qual riquissima de meios, sempre vê inutilmente desperdigados centenaes de contos de rs. em obras que são entregues (por patronato e milhares de motivos rotineiros) á incompetentes e inhabéis administrações, e que por tal razão ficão sendo grotescos e monstruosos testemunhos do nem um gosto e nem um criterio com que são entre nós tratados taes assumptos.

O Fazendeiro Bento Manoel de Barros está relacionado á obra referida por um outro lado.

Esse, no leuavel empenho de vir com sua fortuna em beneficio de sua terra, concorreu com avultadas quantias para a feitura de uma igreja que fosse digna da florcente cidade em que reside.

Consta-nos que n'esta e em outras obras, feitas em beneficio publico, tem elle gasto até o presente para mais de trezentos contos.

E' sem duvida um cidadão benemerito de seu paiz.

N'esta quadra em que o governo brasileiro baixou o cambio das commendas e condecorações ao nível da fortuna de todos os vaidosos, Bento Manoel de Barros ainda tem a virtude de não ser condecorado. Cidadão limpo de mesquinhas ambições, ha sempre feito do trabalho, da honra e do civismo seus unicos braços.

E são os legitimos. São os que a sociedade venera o respeita com sinceridade.

FIDALGUAS

Aos habitos ás commendas,
Toda a gente hoje faz jus,
Todos querem ter fitinha,
Ser cavalleiro, grã-cruz.

A familia dos fidalgos
Tem crescido até mais não;
Já não ha na terra um homem
Que não tenha o seu braço.

Quem é aquelle sujeito
Que ali vai? pergunta a gente:
—É fidalgo, meu senhor!
Dizem logo promptamente.

—Fidalgo?—nós retrocamos,
A' remiar o sandeu;
Fidalgo, sim meu senhor,
F'ra só-lo Jous negros deu!

—E aquelle outro que passa
Tão lesto tão prazenteiro?
—Aquelle?—deu um só negro,
E' um christão cavalleiro

—E aquelle ainda que vejo
O largo, agora cruzar?
—Aquelle não tinha negros
Mas andou gente á pegar!

Então não teve commenda,
Ficou plebeu como era?
—Por hora ainda não teve
Mas logo vem:— elle espera.

Pelo que me diz meu amigo,
Só nós não temos fitinha!
Nós é sucia—o senhor
Eu posso mostrar-lhe a minha.

De firma que actualmemente,
Nesta brazileira nação,
Só não tem cousa fidalga
O pobre do «Cabrião».

Lithotype de H. Schroeder.

Figura 5 – Notícia sobre Bento Manoel de Barros, Aurelio Civatti e a construção da Igreja da Boa Morte. Fonte: *Cabrião*, 1866.

A CONSTRUÇÃO DA CASA URBANA DE SEBASTIÃO BARROS SILVA E SEUS USOS AO LONGO DO TEMPO

Originalmente, a casa ocupava toda a quadra, contando com um amplo jardim ornamentado por palmeiras imperiais, pomar e coqueiras, destacando-se das outras residências próximas. No 1º Cartório de Registros de Limeira, localizamos a certidão, datada de 1878, da compra de uma chácara por Sebastião Barros Silva, onde mais tarde será edificado seu palacete:

Chácara a Rua da Boa Morte – Freguesia do imóvel N. S. das Dores de Limeira – contendo casas de vivenda, olaria, forno e seus pertences, uma pequena casa destinada para despejos, estrebaria, pastos, pomar, terrenos cultos e incultos, confrontante/com a referida Rua Boa Morte em toda sua extensão por uma taipa, e pelo lado de cima com proprietários.

De acordo com Reis Filho, as chácaras eram um tipo de habitação situado nas periferias dos centros urbanos, que reuniam as vantagens da proximidade do núcleo urbano com as facilidades de abastecimento e dos serviços das casas rurais. Essa foi a solução preferida pelas famílias abastadas no Império e na Primeira República.²⁵ Essas propriedades eram formadas por extensas porções de terras, com a presença de pomares, plantações e benfeitorias necessárias ao abastecimento da família, associadas às luxuosas residências com programas adequados ao convívio urbano. A partir do limite dessas chácaras, encontravam-se as fazendas e os sítios destinados à produção agrícola.²⁶

De acordo com Pires:

a existência de chácaras denunciava a precariedade das soluções da habitação urbana, como os problemas do abastecimento que a tendência monocultora impunha às cidades. Por meio da criação de aves e porcos, dos pomares e das hortas e aproveitando-se da presença de cursos d'água, a chácara apresentava as vantagens de se morar na cidade sem abdicar das prerrogativas rurais. O afastamento espacial em que ficavam os moradores eram considerados não como um desligamento dos centros urbanos, mas como uma medida de conforto.²⁷

A chácara no largo da Boa Morte atende à família de Sebastião Barros Silva no sentido de distanciá-los dos problemas de salubridade e abastecimento, pois, na segunda metade do século XIX, a cidade de Limeira ainda carecia de sistemas eficientes de coleta de esgoto, de abastecimento de água canalizada, de recolhimento de lixo, de iluminação pública e manutenção dos leitos carroçáveis das vias.

Em 1878 já havia sido construída a primeira residência no largo da Boa Morte, a casa de Ezequiel Ramos, e havia também a presença de outras chácaras no perímetro do largo, muitas delas contando ainda com atividades primárias. Entre 1880 e 1892, o largo da Boa Morte se destacava pela

localização da mais bela igreja e dos mais requintados palacetes da cidade, entre os quais podemos elencar as residências de Ezequiel de Paula Ramos, de Sebastião Barros Silva e do coronel Leite do Canto.



Figura 6 – Imagem mostrando o jardim do palacete e caracterizando-o como uma chácara urbana.
Fonte: Museu Histórico Pedagógico Major José Levy Sobrinho.

Na primeira década do século XX, a família Barros Silva se envolve em problemas financeiros e para quitar seus débitos entrega os bens imóveis rurais e urbanos à Casa Bancária Levy & Irmão, fundada pela família de imigrantes alemães. A transcrição da certidão encontrada no 1º Cartório de Registros de Imóveis de Limeira possibilitou um melhor entendimento do edifício, no momento em que passou a ser propriedade da família Levy:

um palacete assobrado, construído de tijolos, na rua Alferes Franco nº 19 (Largo da Boa Morte) canto da rua desta última denominação, tendo a entrada principal, com escadaria de mármore e seis janelas para a Rua Alferes Franco (Largo da Boa Morte), vinte e seis claros para a Rua Boa Morte, dos quais uma porta e dez janelas no pavimento superior, todo forrado e assoalhado com o respectivo quintal que vai desde o Largo da Boa Morte até a Rua Santa Cruz. Todo fechado a muro de tijolos nas Ruas Boa Morte e Santa Cruz (onde existem três portões) e pelo lado de cima, pelo qual confronta com propriedade de Lucas de Alvarenga Freire e com Herdeiros de Antonio Pacheco do Amaral e fechado a gradil de ferro pelo lado da Boa Morte tudo no valor de 50:000\$000.

O palacete foi propriedade da família Levy entre 1903 e 1939. Durante esse período, a casa urbana foi sede da firma J. Levy & Irmão, uso mantido até o ano de 1915, quando passou a ser propriedade do coronel José Levy.

No dia 15 de janeiro de 1923, o palacete foi palco de uma das mais belas festas da cidade, o aniversário de 60 anos da sobrinha de Sebastião Barros, dona Cândida Virgínia de Barros. A festa foi organizada por membros das famílias Barros e Levy, que na época já haviam estreitado laços por casamento, o que nos indica a relação entre seus membros não apenas no que se refere ao palacete, mas também na vida social da cidade de Limeira.

Em 15 de novembro de 1925, data em que se comemorava o 26º ano da Proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil, ocorre a inauguração do Conservatório Musical Carlos Gomes no edifício. Assim, Martinho Levy confere ao palacete um novo uso institucional, e cria ali o que viria a ser um dos principais conservatórios musicais do Estado de São Paulo. A imprensa local destacava a qualidade dos diversos cursos ofertados pelo conservatório:

o Instituto tornou-se um sucesso. Cursos de Piano, Harmonium, canto, violino, viola, violoncelo, todos os instrumentos de Orquestra, Curso superior, Harmonia, Contraponto e Composição e Curso de Declamação eram ministrados por um corpo docente de extrema competência, atraindo um número elevado de jovens, aumentando assim seu corpo discente. Embutidos pelo espírito de beleza e do entusiasmo pela música erudita.²⁸

O conservatório, após anos de ensino de música clássica, fecha suas portas em meados dos anos 1930. Muitos autores relacionam o fim do Conservatório Musical Carlos Gomes com a crise econômica decorrente de problemas com a exportação do café após a quebra da Bolsa de Nova York, em 1929.

Como consta nos registros de imóveis pesquisados, anos mais tarde, o coronel José Levy faz doação do imóvel para três de seus filhos e dois de seus netos. Mais tarde, o palacete é cedido para residência do procurador do estado de São Paulo. Nesse período, a extensão do lote já estava reduzida em relação à original, contudo ainda era possível identificar um amplo jardim e espaços para a criação de animais. No decorrer do tempo, houve diversos desmembramentos dos jardins e pomares do palacete, e hoje ele encontra-se rodeado de edifícios, tendo perdido suas características originais de sede de uma chácara.

Em 1939, os proprietários doam o imóvel para a Santa Casa de Misericórdia de Limeira, que o vende, em 1945, para a firma Zaccaria & Cia. A partir de então, o palacete passa a abrigar a sede administrativa dessa empresa, cujos escritórios funcionavam no prédio original e em barracões que foram construídos posteriormente. A partir daí, ocorrem as principais mudanças na estrutura do edifício e na forma de ocupação do lote, com a implantação de um barracão no que era até então o jardim anexo ao palacete.

Em 1965, o palacete é vendido para a empresa Predial Limeirense Sociedade Civil Ltda., e posteriormente, com a dissolução desta, para a empresa Oliveira Camargo Ltda. Assim tivemos três usos empresariais conferidos sucessivamente ao edifício, o que implicou alterações em seu programa original e na sua estrutura, como a construção de uma caixa d'água, que pode ser observada na Figura 7.



Figura 7 – Vista aérea do largo da Boa Morte e do palacete (no canto superior esquerdo da imagem) quando este pertencia à firma Machina Zaccaria. O volume da caixa d'água pode ser observado. Fonte: Museu Histórico Pedagógico Major José Levy Sobrinho.

Parte das dependências, construídas em torno do palacete, é demolida e toda área é desmembrada em três lotes, dentre os quais, um de 441,08 metros quadrados e outro de 539,10 metros quadrados, que foram vendidos para outras empresas. Diante desse fato, a propriedade perde sua composição antiga, sendo fracionada para atender as exigências das empresas, notando-se total despreocupação com a preservação de suas estruturas originais. Por fim, um terceiro lote remanescente, com área 934,25 metros quadrados, contendo o palacete, foi doado pela Oliveira & Camargo Ltda. ao município de Limeira, em cumprimento a um decreto municipal que reconhece o palacete como patrimônio público e histórico.

Entre os anos de 1994 a 1995, o edifício passa por seu primeiro processo de restauração, realizado por uma empresa de São Paulo que fora contratada pela prefeitura municipal a partir do desejo de transformá-lo em centro cultural. Em 2005, o edifício é tombado pelo Conselho Municipal de Defesa de Patrimônio Histórico e Arquitetônico do Município de Limeira (Condephali), órgão responsável pela preservação do patrimônio cultural e arquitetônico.

Quatro anos depois, o palacete passa por um novo processo de restauro e, a partir de então, passa a abrigar a Secretaria de Cultura do município.



Figura 8 – Linha do tempo demonstrando o histórico da casa senhorial urbana de Sebastião Barros Silva. Fonte: elaborada pelas autoras.

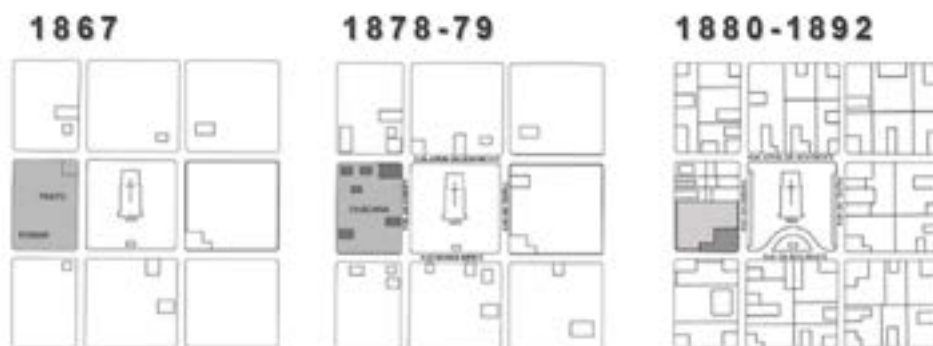


Figura 9 – Evolução do largo da Boa Morte. Fonte: elaborada pelas autoras.



Figura 10 – Imagem externa do palacete nos dias de hoje. Fachada com acesso principal, voltada para a rua da Limeira e fachada mais extensa, voltada para a rua da Boa Morte. Fonte: acervo pessoal das autoras.

A CASA URBANA DE SEBASTIÃO BARROS SILVA: ANÁLISE DO PROGRAMA FUNCIONAL E DAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS

Nenhum desenho ou projeto original do Palacete de Sebastião Barros Silva foi encontrado durante a pesquisa, portanto, a análise de suas características formais foi feita a partir de documentação primária como artigos em jornais de época, registros fotográficos e também a partir de levantamentos *in loco*. Formulamos uma hipótese do programa funcional original da casa a partir da interpretação de elementos decorativos internos, sobretudo os pisos e forros que se conservaram e também a partir da comparação com outras casas senhoriais construídas por membros de uma elite ligada ao café em cidades paulistas no mesmo período.²⁹

A casa senhorial urbana de Sebastião Barros Silva foi implantada no alinhamento do lote, em uma das esquinas do largo da Boa Morte. O edifício se apresenta no espaço urbano como um volume compacto, formado por duas fachadas perpendiculares, contudo ele é composto por um volume quadrado ao qual se junta um volume retangular nos fundos. A casa possui dois andares e, em função da declividade do terreno, o pavimento inferior tem pé-direito variável. Na parte frontal da casa, voltada para a rua da Limeira, o pavimento inferior tem pé-direito com altura suficiente apenas para cumprir a função higienista de porão ventilado, elevando a residência do solo. Já na fachada mais extensa, voltada para a rua da Boa Morte, o pavimento inferior tem pé-direito bem mais alto, contando com acessos diretos para a via. Nossa hipótese é que, nessa parte da residência, o pavimento inferior foi utilizado não apenas para abrigar escravos domésticos e depois a criadagem, mas era também a parte da casa onde os negócios do proprietário original eram tratados, uma vez que a fachada lateral possui uma imponente porta de acesso.

A forma do edifício reflete o conhecimento dos elementos da linguagem clássica da arquitetura por parte de seu construtor, o entalhador e prático italiano Aurelio Civatti. As fachadas expressam de forma clara que a casa se organiza a partir de um pavimento térreo e de um pavimento nobre, de pé-direito mais alto, coroado pela platibanda ornamentada. As fachadas do edifício têm uma composição simétrica e são ritmadas por pilastras com capitéis ornamentados e pelas envasaduras posicionadas entre elas. A platibanda se destaca também por sua rica e exuberante ornamentação, obedecendo ao ritmo dado pelas pilastras do pavimento nobre.

Na fachada principal, voltada para a rua da Limeira e para o largo da Boa Morte, a entrada principal, centralizada, se destaca pela presença de duas colunas com capitéis de ordem coríntia e pelo frontão em arco abatido. A porta principal também conta com uma bandeira em ferro e na soleira estão colocadas as iniciais de Sebastião Barros Silva. Nessa fachada estão dispostas, de maneira simétrica em relação ao eixo da porta principal, seis janelas com caixilhos de madeira, bandeiras fixas e vidraças.

A fachada lateral, voltada para a rua da Boa Morte, é mais extensa e tem seus elementos articulados a partir do eixo de simetria, no qual está o acesso externo ao pavimento térreo. Esse trecho da fachada é marcado pela presença do frontão triangular, ligeiramente avançado, que se apoia em quatro pilastras, e pelas três

portas-balcão que se abrem para a ampla sala de jantar da residência. Nessa fachada, envasaduras, pilastras e compoteiras da platibanda se articulam a partir do ritmo 2:3:3:3:2.

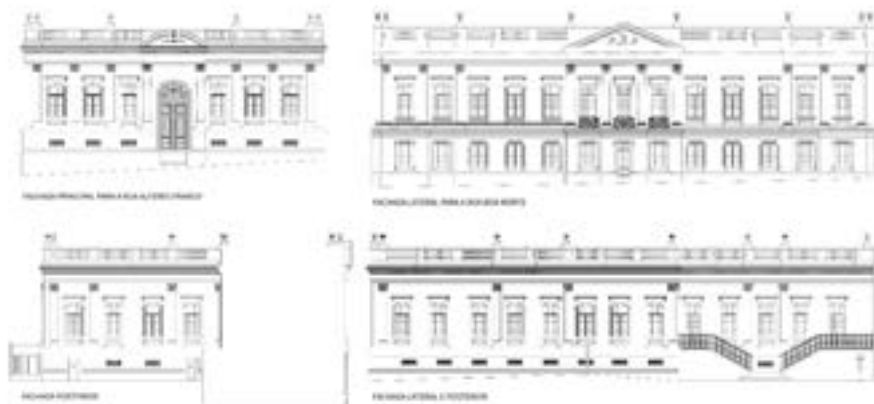


Figura 11 – Fachadas do palacete em seu estado atual. Fonte: elaborada pelas autoras a partir do *Projeto de restauração Palacete Levy: memorial de restauro* (2005), de Juliana B. P. Scariato. Anexos n. 6,7,8,9, Elevações.

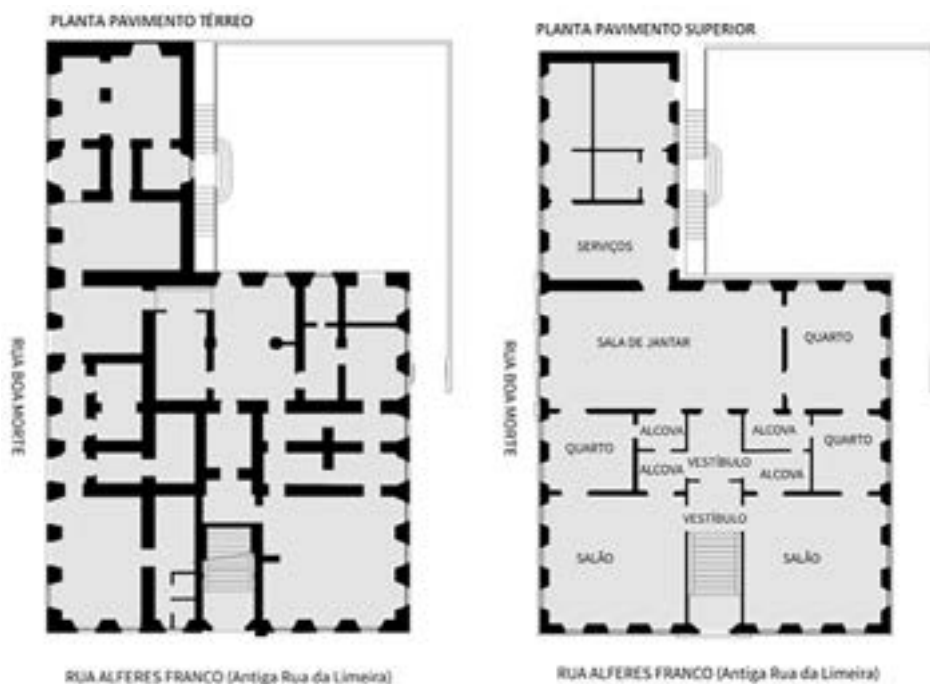


Figura 12 – Plantas da casa senhorial urbana de Sebastião Barros. Reconstituição – do programa original. Fonte: elaborada pelas autoras a partir do *Projeto de restauração Palacete Levy. Memorial de restauro* (2005), de Juliana B. P. Scariato. Anexo n. 10 e 11, Planta térreo e pavimento superior.

Como dito anteriormente, a partir de levantamentos *in loco*, da interpretação de elementos decorativos internos, sobretudo os pisos e forros que se conservaram, e também a partir da comparação com outras casas senhoriais urbanas, nossa hipótese é que no pavimento superior da casa estavam os cômodos destinados aos usos sociais e íntimos dessa abastada família. O acesso entre os pavimentos se dá exclusivamente por uma escada externa, localizada junto ao volume retangular, nos fundos com vista para o que foi um amplo jardim lateral. A solução descoberta e desprotegida da escada entre os pavimentos dá a entender que este era um trajeto feito por escravos e criados e muito raramente pela família. Isso também reforça nossa hipótese de que esse volume retangular se caracterizava como um “puxado” que abrigava usos de serviços.

O acesso ao pavimento nobre da residência é feito pela escada na fachada frontal, solucionando o desnível entre os cômodos principais e a rua, e também protegendo a intimidade da família da vista dos passantes. A escada revestida de mármore dá acesso ao vestíbulo, com pisos, paredes e forros ricamente ornamentados, que distribui os fluxos aos dois amplos salões de visitas, dispostos de maneira simétrica e voltados para a fachada frontal. O vestíbulo também dá acesso à ampla sala de jantar, no centro da planta, iluminada e ventilada pelas três amplas portas-balcão. Os salões de visitas e a sala de jantar contam com assoalhos de madeira e forros de madeira ricamente ornamentados, como pode ser visto na Figura 13.

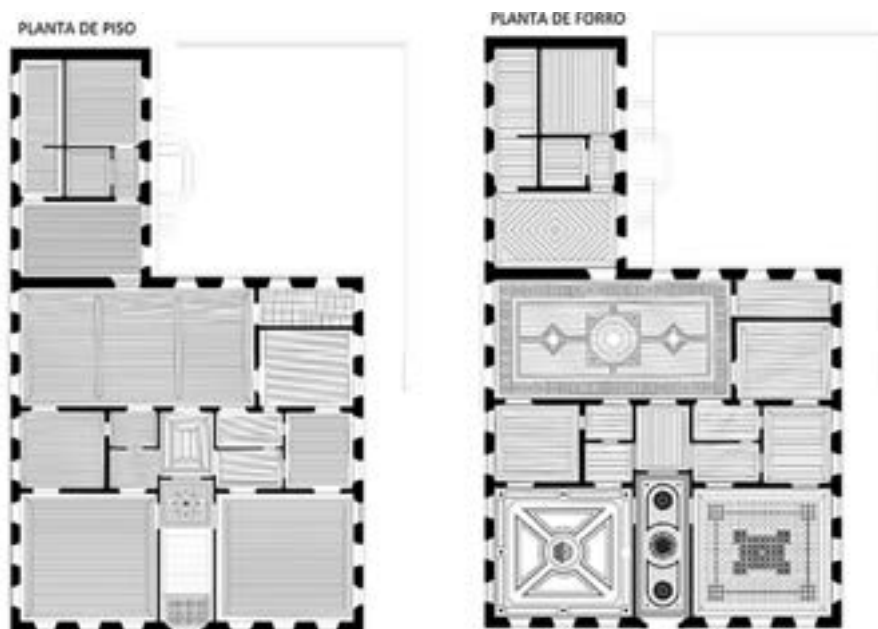


Figura 13 – Plantas de pisos e forros da casa senhorial de Sebastião Barros Silva. Fonte: elaborada pelas autoras a partir do *Projeto de restauração Palacete Levy: memorial de restauro* (2005), de Juliana B. P. Scariato. Anexos n. 3 e 5, planta de piso e forro.

Nossa hipótese é que os cômodos íntimos da casa, compostos por quatro alcovas e três quartos, estejam dispostos em torno da sala de jantar. Nesses cômodos, de dimensões mais singelas, comparadas aos salões, identificamos soluções de forros de madeira mais simples, do tipo saia e camisa. A implantação na esquina e os amplos jardins laterais garantiam a plena iluminação e ventilação ao palacete, de acordo com as normas higienistas então vigentes. Contudo, o costume do repouso nas alcovas ainda se faz presente nas casas senhoriais urbanas do período.³⁰

A ornamentação do palacete se destaca pela sua elegância e seu refinamento, conferidos pelo mesmo construtor prático e entalhador italiano que edificou a exuberante igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, situada à sua frente. Em finais do século XIX, no interior paulista, as técnicas construtivas são aprimoradas pela presença dos imigrantes, que trazem consigo seus conhecimentos de construtores práticos. O barro apiloado é então substituído pela alvenaria de tijolos, técnica construtiva amplamente empregada na edificação dos palacetes da elite ligada ao café. Os antigos beirais de aspecto colonial são substituídos por platibandas ornamentadas com molduras, balaústras, compoteiras e estátuas.

Na construção da residência urbana de Sebastião Barros Silva não foram poupados materiais importados: mármore de Carrara, calhas e condutores de cobre, vidros, cristais, todos os elementos de ornamentação deveriam contribuir para afirmar a posição social e o poder econômico do proprietário.

O pavimento inferior possuía piso em ladrilho hidráulico que foi retirado na última reforma do edifício. O pavimento superior possui assoalho de madeira em todos os cômodos, exceto na parte de serviços. As portas e



Figura 14 – Imagens internas dos amplos salões do palacete. Fonte: acervo pessoal das autoras.

janelas de madeira contam com venezianas e bandeiras de vidro, sendo todas as janelas posicionadas dentro de nichos criados pela movimentação das espessas paredes e marcadas por molduras. No pavimento superior, as portas-balcão possuem parapeitos em gradis de ferro com as iniciais do primeiro proprietário do edifício (S. B. S.). Os amplos salões de visita contam com forros de madeira ornamentados e lustres de cristal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da discussão de um estudo de caso, o palacete de Sebastião Barros Silva, este trabalho buscou destacar a interdependência entre o universo urbano e o rural, na medida em que reflexos do enriquecimento advindo da produção agrícola se manifestam no espaço urbano. Com o objetivo de esclarecer essa relação de interdependência, utilizamos dos métodos da história social, identificando agentes cujas ações se relacionam com a produção dessa casa e cujos interesses implicam a reconfiguração do espaço urbano.

Nesse sentido, a pesquisa considera a casa senhorial urbana de Sebastião Barros Silva como um documento a partir do qual se descortinam ações protagonizadas por agentes diversos. As trajetórias de representantes da família Barros, da família Levy e de Aurelio Civatti se cruzam na construção do palacete. Contudo, buscamos evitar as narrativas laudatórias de memorialistas locais, pois nosso objetivo era construir uma análise crítica, alinhada à perspectiva da história social.

O palacete de Sebastião Barros Silva foi construído nos terrenos de uma chácara, situada entre os limites rurais e urbanos de Limeira, mais um dado que comprova a necessidade de tratar esses dois universos de forma conjunta. Sendo a segunda residência ali instalada, Sebastião Barros Silva escolhe construir seu palacete, com janelas se abrindo para a igreja construída por seu avô, Bento Manoel de Barros – fundador da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte –, reafirmando assim a soberania da família Barros perante toda a cidade de Limeira. A construção do palacete contribui para a urbanização do largo da Boa Morte e para a sua consolidação como um dos locais mais valorizados da cidade, onde outros membros da elite local edificaram suas casas. Ao reconstituir a história da casa, também se reconstitui a história de parte da forma urbana de Limeira.

A modernidade das formas e técnicas construtivas empregadas por Aurelio Civatti no palacete e o requinte dos materiais e da ornamentação atendem aos anseios de refinamento que a condição social da família Barros exigia. A hipótese formulada sobre o que teria sido o programa funcional original traduz o comportamento social de uma família pertencente à aristocracia de terras paulista. Os ambientes sociais da residência revelam o desejo de afirmação da família a partir de práticas modernas. Entretanto, a presença

de alcovas e a ausência de cômodos específicos para asseio indicam a permanência de hábitos arcaicos.

A partir deste estudo de caso, o artigo teve por objetivo compreender como, no final do século XIX, a produção do casario senhorial urbano contribuiu para o embelezamento das cidades do interior paulista e em que medida sua produção obedecia às regras do decoro, em conformidade com a posição social e econômica das famílias proprietárias. O exemplar em questão é fruto de ideias veiculadas em manuais e tratados que circulavam entre práticos licenciados.

NOTAS

- 1 Renata Baesso Pereira é professora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas-SP (PUC-Campinas), Brasil, membro do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (Posurb-ARQ/PUC-Campinas, desde 2012) e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/PUC-Campinas, desde 2008), lecionando as disciplinas de Arquitetura no Brasil, Urbanismo no Brasil e Tipologia e Forma Urbana. Membro do grupo de pesquisa “História das cidades: ocupação territorial e ideários urbanos”, do Centro de Ciências Exatas, Ambientais e Tecnológicas (Ceatec/PUC-Campinas). Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) na área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. E-mail: renata.baesso@puc-campinas.edu.br.
- 2 Ana Clara Lambert Rodrigues é aluna da FAU/PUC-Campinas. Bolsista de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), com pesquisa orientada pela Prof. Dra. Renata Baesso Pereira. Membro do grupo de pesquisa “História das cidades: ocupações territoriais e ideários urbanos” do Ceatec/PUC-Campinas. E-mail: anaclaralambertr@gmail.com.
- 3 Luiz Manuel da Cunha Bastos (Porto, Portugal, 1788-Limeira, 1835) é considerado o fundador de Limeira, por ter erigido a capela de Nossa Senhora das Dores e ter doado uma porção de suas terras para constituir o patrimônio da freguesia, em 1832. BUSCH, Reynaldo Kuntz. *História de Limeira*. 3. ed. Limeira: Sociedade Pró-Memória de Limeira, 2007.
- 4 ROSADA, Mateus. *Sob o signo da cruz: igreja, estado e secularização* (Campinas e Limeira 1774-1939). 2010. 304 f. Dissertação (Mestrado em História da Arquitetura e do Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010. p. 63.
- 5 BUSCH, Reynaldo Kuntz. *História de Limeira*.
- 6 ROSADA, Mateus. *Sob o signo da cruz*, p.64.
- 7 Nicolau Pereira de Campos Vergueiro (Val da Porca, Portugal, 1778 – Rio de Janeiro, 1859). Referenciado pelo título de senador Vergueiro, foi proprietário de terras e político de grande influência. Fundou o engenho Ibicaba, em 1818, passando posteriormente a plantar café na propriedade. A partir de 1840, na fazenda Ibicaba, realizou a primeira experiência particular de imigração de mão de obra assalariada no país, com a contratação de portugueses e depois de alemães, belgas, suíços e espanhóis.
- 8 ROSADA, Mateus. *Sob o signo da cruz*. p. 65-68.
- 9 *Ibid.*, p. 92.
- 10 SCARIATO, Juliana Binotti Pereira. *Caracterização da paisagem cultural da região de Limeira (SP) com base no reconhecimento e valorização do seu patrimônio de engenharia e arquitetura rural*. 2009. 238 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- 11 BUSCH, Reynaldo Kuntz. *História de Limeira*.
- 12 A sede da fazenda Itapema foi construída em 1868 por Sebastião de Barros Silva. O programa completo da propriedade, onde se plantava café, era composto por: casa-sede, terreiros, senzala, tulhas e máquinas para beneficiamento dos grãos. Posteriormente, influenciada pela fazenda Ibicaba, a pioneira em substituir mão de obra escrava pelos imigrantes europeus, os primeiros imigrantes se instauram na fazenda Itapema. Mais tarde, com o endividamento da família Barros Silva, a Casa Bancária Levy & Irmão recebe a fazenda Itapema como quitação de uma dívida.

- 13 *Correio Paulistano*, São Paulo, 1862. Disponível em: <<https://bit.ly/33Bade0>>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- 14 Além de dirigir os trabalhos de construção da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, em Limeira, Aurelio Civatti também participou das obras da igreja Matriz e da igreja de São Sebastião, em São Carlos (SP). ROSADA, M.; BORTOLUCCI, M. A igreja da Boa Morte de Limeira: uma amálgama de conhecimentos forâneos. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 9., 2013. Atas... Campinas: Unicamp, 2013. p. 279-286.
- 15 O *Cabrião* foi um periódico publicado na cidade de São Paulo, à época do Segundo Império. Ao custo popular de 5 mil réis, foi o primeiro jornal brasileiro a utilizar a caricatura como forma de sátira política, tendo sido fechado devido às suas críticas ao Império em seus aspectos político, econômico e social. Circulou semanalmente, aos domingos, de 1866 a 1867, totalizando 51 números. Uma versão digitalizada do jornal foi disponibilizada pela Biblioteca Brasileira Mindlin da USP. CABRIÃO. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [São Francisco: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cabrião>>. Acesso em: 3 maio 2019.
- 16 SANTOS, Délio Freire dos. *Cabrião*: semanário humorístico editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis, 1866-1867. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp: Imesp, 2000. p. 359.
- 17 PARETO JÚNIOR, Lindener. *O cotidiano em construção*: os “práticos licenciados” em São Paulo (1893-1933). 2011. 251 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. p. 19.
- 18 PARETO JÚNIOR, Lindener. *O cotidiano em construção*, p. 18.
- 19 SANTOS, Délio Freire dos. *Cabrião*, p. 358.
- 20 CONCEIÇÃO, Carla Fernandes da. *Configuração das elites política e econômica em São Carlos/SP - 1873 a 1904*. 2015. 170 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015. p. 84-85.
- 21 CONCEIÇÃO, Carla Fernandes da. *Configuração das elites política e econômica em São Carlos/SP*, p. 84.
- 22 *Correio Paulistano*, São Paulo, 1883. Disponível em: <<https://bit.ly/2VsyLkS>>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- 23 SANTOS, Délio Freire dos. *Cabrião*, p. 358.
- 24 SÃO PAULO (Estado). Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. *Lei n. 45, de 27 de março de 1887*. O barão do Parnahyba, presidente da província de S. Paulo, etc. Faço saber a todos os seus habitantes que a Assembléa Legislativa Provincial, decretou e eu sancionei a lei seguinte. São Paulo: Secretaria Geral Parlamentar. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1887/lei-45-27.03.1887.html>>. Acesso em: 3 maio 2019.
- 25 REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 28.
- 26 MENEGALDO, Ana Beatriz Fernandes. *Entre o rural e o urbano*: o barão de Itapura como agente modelador da cidade de Campinas, SP (1869-1902). 2019. 291 f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2019. p. 95.
- 27 PIRES, Mário Jorge. *Sobrados e Barões da Velha São Paulo*. Barueri: Manole, 2006. p. 98.
- 28 SCARIATO, Juliana Binotti Pereira. *Caderno de memórias*. 4. ed. Limeira: Associação Pró-Memória de Limeira: Unigráfica, 2007. p. 119.
- 29 Os trabalhos que fundamentaram essa análise comparativa do programa foram os seguintes: HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano*: e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918. São Paulo: Martins Fontes, 1996; LEMOS, Carlos A. C. *Casa paulista*: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café. São Paulo: Edusp, 1999; MENEGALDO, Ana Beatriz Fernandes. *Entre o rural e o urbano*.
- 30 HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano*; LEMOS, Carlos A. C. *Casa paulista*; MENEGALDO, Ana Beatriz Fernandes. *Entre o rural e o urbano*.

Sobre baronesas, pincéis e decoração: Francisca Breves, a baronesa de Guararema

Ana Pessoa¹

Ana Lúcia Vieira Santos²

Douglas Fasolato³

Este artigo é dedicado a Francisca Breves (1841-1899), baronesa de Guararema, na perspectiva dos estudos sobre proprietários e os usos de uma casa emblemática do Rio de Janeiro imperial, no âmbito do projeto *A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores*. De 1882 a 1898, ela foi senhora do Palacete do Caminho Novo, uma das denominações da propriedade, que pertencera à marquesa dos Santos e se destaca por sua arquitetura clássica e profusão decorativa de seus interiores.



Figura 1 – Francisca Breves. Fonte: Ateliê Nadar.

O resgate de sua atuação pessoal e artística contou com informações genealógicas, notícias da imprensa sobre suas premiações e iniciativas sociais e, de próprio punho, com três cartas⁴ e o seu testamento. Quanto às imagens, foram localizados os seus dois quadros premiados, duas telas de Eliseu Visconti, sobre a chácara dos barões e retrato da baronesa, e uma fotografia de Francisca, do Ateliê Nadar, divulgados pelo projeto Eliseu Visconti. Além disso, contou-se com a imprescindível contribuição do historiador Prof. Mauro Luiz Senra Fernandes, autor do blog *Além Paraíba História*, com informações sobre a localidade.

Esse conjunto documental permitiu a articulação da narrativa sobre Francisca em torno de três temas: famílias do café, as belas-artes, e Visconti e o palacete.



Figura 2 – Carta topográfica e administrativa da província do Rio de Janeiro e do município Neutro, FBN (cart516185). Fonte: Biblioteca Nacional.

FAMÍLIAS DO CAFÉ

O ciclo do café foi um sistema social e econômico que se desenvolveu ao longo do século XIX, em especial às margens do rio Paraíba do Sul. Em

seu auge, a partir de meados do século, permitiu a nobilitação dos grandes proprietários e a adoção de formas de comportamento e *habitus* europeus, com a valorização da educação, etiqueta e refinamento. Francisca foi educada entre livros e cartas, pincéis e agulhas, e casou-se segundo os preceitos de familiares. Nesse momento, valorizavam-se as práticas artesanais e artísticas femininas amadoras, e a contribuição de suas proprietárias na decoração do lar.

Francisca nasceu a 12 de abril de 1841, filha de Miguel Eugenio Monteiro de Barros (1808-?) e Maria Eugênia Breves (1810-1866),⁵ de duas prestigiadas famílias que entrelaçaram seus interesses econômicos e políticos com a união de seus filhos. Pelo lado paterno, ela era da família Monteiro de Barros, neta do barão de Paraopeba⁶ e, pelo materno, dos Sousa Breves, neta de Luís de Sousa Breves (?-1836).⁷

A integração das famílias se estendeu a outros dois casais. Dois irmãos de Maria Eugenia também se uniram a netos do barão: José Luiz Breves casou-se com duas irmãs Monteiro de Barros, Amélia Augusta (1841-1867) e Augusta Emília Breves (1843-1873); e Emiliana (?-1874) com Júlio Cesar de Miranda Monteiro de Barros.

Miguel Eugenio formou-se em matemática em Coimbra, Portugal, em 1827, e, ao retornar, implantou a fazenda Fim do Mundo, próxima às margens do rio Muriaé, na Zona da Mata, região que teria um progressivo crescimento e se transformaria em um grande centro produtor de café.⁸ Miguel integrou a assembleia provincial de 1854, e foi seu presidente de 1869 a 1874. Em 1857, ele e dois irmãos haviam recebido o título de fidalgo da Casa Imperial.⁹ Em 1886, Muriaé recebeu uma estação da estrada de ferro Leopoldina, para transportar a produção para o porto do Rio de Janeiro.¹⁰

Miguel Eugenio e Maria Eugenia tiveram cinco filhos. As filhas¹¹ foram Francisca, Alda Eugenia (?-1869), casada com o primo Lucas Antônio Monteiro de Barros, futuro barão de Santa Alda, com quem teve três filhos, e Emiliana (?-1870), casada com o coronel Antônio Mateus Monteiro de Castro (?-1885); e os filhos Romualdo, casado com Dona Maria Tereza de Oliveira Roxo, e Luiz Eugenio, casado com a prima Rosa Monteiro de Barros, e, viúvo, com dona Mariana.¹²

Em 1841, o ramo materno se deslocaria de Pirai para as proximidades dos Monteiro de Barros, quando a avó Maria Pimenta de Almeida Breves (? -1873),¹³ viúva, veio com os filhos tomar posse de sua fazenda Aparecida, na margem fluminense, no atual distrito de Sapucaia. Ela adquiriu, ainda, a fazenda Aventureiro, em São José de Além Paraíba, que viria a ser desmembrada em cinco propriedades, estendendo os interesses desse ramo dos Breves para o outro lado do rio.¹⁴ Em 1860, tem-se notícias de que um dos filhos, o major José Luiz de Souza Breves (1826-?), ocupava posição de destaque na freguesia de São José de Além Paraíba, onde possuía fazenda com engenho de café e era um dos eleitores.

Pouco se sabe sobre a infância e a juventude de Francisca, que deve ter sido educada por preceptores, sob orientação paterna, na fazenda Fim do Mundo. Além do ensino da escrita, leitura e contas, as moças da elite aprendiam línguas, técnicas artísticas, como desenho, pintura e aquarela, e trabalhos manuais, como coser, bordar, tricô etc.¹⁵ Em junho de 1863, ela, aos 22 anos, embarcou para a Europa acompanhada pelo pai e uma agregada.¹⁶ É possível que tenham indo em busca de tratamentos para a asma, cujas crises a acompanhariam por toda vida.¹⁷

Após retorno da Europa, foram iniciados os preparativos para o enlace de Francisca, com o tio Luís de Souza Breves (1828-1910), seguindo a tradição de alianças intrafamiliares das famílias.¹⁸ O casal se estabeleceria na fazenda São Luiz,¹⁹ nas imediações de Porto Novo, então importante ponto de escoamento da produção cafeeira de Minas Gerais, por meio de barcas que atravessavam o rio Paraíba.

Em 1871, o povoado de Porto Novo ganhou novo dinamismo com a inauguração da estação da estrada de ferro D. Pedro II. Nesse mesmo ano, foi autorizada a construção da futura Companhia Estrada de Ferro Leopoldina, que ligaria Porto Novo do Cunha a Leopoldina, interligando outras cidades mineiras, o que atraiu levas de imigrantes para as frentes de trabalho. Esse crescimento proporcionou a autonomia da região, com a criação, em 1880, do município de São José de Além Paraíba, em Minas Gerais.²⁰ No ano seguinte, em 1872, Luiz se reuniu ao irmão para atuar como comissário de café e comerciante, em escritório na rua dos Beneditinos n. 26, no centro comercial da corte.²¹

AS BELAS-ARTES

Em meados de julho de 1872, Francisca teve autorizada, pelo ministro dos Negócios do Império, João Alfredo,²² uma solicitação de empréstimo de obras apresentada à Academia de Belas Artes, para copiar em casa. Essa permissão, para além de demonstrar o apreço do ministro pelas belas-artes – ele seria o contratante das polêmicas batalhas encomendadas a Vitor Meireles (1832-1903) e a Pedro Américo (1843-1905) – confirma o empenho da senhora, então com cerca de 30 anos, no aprendizado de pintura.

Com o interdito da academia a alunas do sexo feminino, restava às mulheres voltadas ao estudo das artes tomarem aulas particulares com pintores profissionais, em especial os professores acadêmicos, como os da seção de pintura, Agostinho José da Mota (1824-1878), responsável pelas aulas de “paisagem, flores e animais”, e Vitor Meireles (1832-1903), de “pintura histórica”.²³ Naquele momento, o ensino acadêmico preconizava que

os estudantes primeiramente copiam telas e estampas europeias referenciais passando posteriormente aos estudos de partes do corpo humano (orelhas, pés, mãos, olhos, bocas) culminando no desenho de corpos completos (academias).

Completando essa etapa, os alunos começam a desenvolver desenhos baseados nas moldagens em gesso, cópias dos originais greco-romanos. A formação básica é concluída com as aulas de modelo vivo ficando o pintor habilitado a cursar a disciplina de pintura histórica.²⁴

Nesse contexto, Francisca havia se tornado aluna de Vitor Meireles (1832–1903). Ele era reconhecido como professor paciente e incentivador dos alunos, e sua vinculação com a academia deve ter motivado a solicitação do empréstimo de quadros para estudo. Católico devoto como Francisca, eles tinham em comum o gosto pelas obras de temática religiosa, como as que ele realizou para ingressar na academia, *São João Batista no cárcere*, em 1852, e enquanto pensionista na Europa, *Degolação de São João Batista*, em 1855, e *A flagelação de Cristo*, em 1856 (Figura 3).²⁵



Figura 3 – MEIRELLES, Victor. *Flagelação de Cristo*, 1856. Fonte: Google Arts & Culture.

Francisca foi uma pintora amadora aplicada, por duas vezes premiada em exposições da Academia. Em 1876, ela obteve a segunda medalha de ouro pela *Cópia no. 48* (Figura 4), em quadro pintado a óleo sobre madeira, com 1,35cm × 2cm,²⁶ apresentado no catálogo como “A Sra. D. Francisca Breves. A Flagelação. Cópia do original do Sr. Professor Victor Meirelles de Lima”.²⁷

A flagelação de Jesus, cena da Paixão de Cristo, era tema recorrente na pintura sacra, e consagrada pelo italiano Caravaggio (1517–1610).²⁸ Ainda que referenciada ao quadro de Victor Meireles, com o qual não tem afinidade compositiva, a obra de Francisca não esconde influência do contraste de

claro e escuro barroco do pintor italiano. Contra um fundo escuro, a figura luminosa de Jesus, à esquerda, desnudo, com mãos atadas e com cintura cingida por um pano, olha para cima, como que em busca de apoio divino; ao meio, um algoz em penumbra faz algum arranjo, enquanto, à direita, outro algoz, com face e braços em destaque, arregança as mangas para dar início ao martírio.



Figura 4 – BREVES, Francisca. *A flagelação*, 1876. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 1,35 cm × 2 cm. Fonte: Liceu de Artes e Ofícios; fotografia de Ana L. V. Santos.



Figura 5 – BREVES, Francisca. *Cupido*, 1878. 1 obra original, óleo sobre tela, 160 cm × 120 cm. Fonte: PAST Auction. Artnet, Berlin, 1878.

Francisca participou também da *Exposição Geral de Belas Artes*, em 1879, que foi marcada pela polêmica provocada pelas obras *A Batalha de Guararapes*, de Victor Meirelles, e a *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, que marcaram a pintura brasileira. Nessa ocasião, ela recebeu uma das sete segundas medalhas de ouro, por *Cupido* (Figura 5), tela a óleo, com 160cm × 120cm, que representa um menino alado e nu, que segura um arco sentado em meio a uma floresta outonal.

O quadro de Francisca foi apontado em duas reportagens sobre a exposição. A *Revista Musical* comenta que Francisca, conhecida de outras exposições, teria apresentado “muito progresso e sobretudo bom aproveitamento das lições de seu hábil mestre”.²⁹ O *Jornal do Commercio* destacou a participação de Francisca, que estaria “entre as senhoras que com felicidade cultivam as artes no nosso país”.³⁰ E observou que a obra apresenta:

Cupido em que o desenho do corpo mostra a liberdade idealista e o rosto a intenção de representar fielmente um ente querido. Em qualquer das duas partes em que se pode dividir o quadro há merecimentos: na reunião heterogênea dos dois princípios é que o quadro peca um pouco. Em todo o caso, pode desculpar-se este ligeiro senão, supondo que a talentosa amadora teve por fim principal o retrato e, em questão secundária, a figura mitológica do Cupido.³¹



Figura 6 – Marianella e Eliseu, c1876.
Fonte: Projeto Eliseu Visconti.

De fato, o rosto do menino retratado guarda semelhanças com o jovem italiano de cabelos anelados, Eliseu d'Angelo Visconti, que Francisca havia trazido, junto com sua irmã Marianella, por volta de 1873, para Porto Novo.³² Ela teria conhecido a jovem quando esteve em tratamento de saúde na Itália, a quem aquinhoaria com um conto de réis em seu testamento, em 1895, em retribuição “aos serviços a mim prestados quando estive doente em Nápoles”.³³

Não há indicação precisa da doença que levou Francisca a Nápoles,³⁴ onde conheceu o acadêmico de medicina Abel Parente (1851-1923), que se especializava no tratamento da sífilis. A intemperança sexual do barão, que teve filhos com escravas,³⁵ e o registro do alto índice da moléstia em Além Paraíba, devido ao crescimento populacional desordenado com os traba-

lhadores atraídos pelas obras da ferrovia, apontam para a possibilidade de Francisca ter sido contagiada com a doença, repercutindo em uma interdita maternidade.

Abel Parente era “alto, barba longa e negra, olhos verdes, bonito”.³⁶ Formado pela Universidade de Nápoles em 1875, Abel viria para o Brasil já no ano seguinte, onde obteria, em 1877, credenciamento para clinicar em obstetrícia e ginecologia.³⁷ Ele atuou, de início, em Sapucaia,³⁸ antes de se estabelecer no Rio de Janeiro, onde desenvolveria uma bem-sucedida carreira como especialista em doenças do útero e sífilis, cercada de polêmica por conta de uso de método anticonceptivo.³⁹ Ele sucederia os barões como proprietário do Palacete de São Cristóvão, onde instalou uma clínica para sua requintada clientela feminina.⁴⁰ Em 1917, Abel Parente voltou para a Itália, mas manteve algumas de suas propriedades no Rio de Janeiro. Ele morreu em Nápoles, em 24 de março de 1923, com 71 anos.

Francisca cultivou uma profunda gratidão pelos cuidados do médico. Ele seria o maior beneficiário do testamento da baronesa, a quem destinou a quantia de 30 contos de reis, que ela diz “insignificante”, e lhe pede que ele aceite “como uma pequena lembrança de sua doente que sempre o estimou e prezou, levada tão somente pela amizade verdadeira e eterna gratidão que durante sua vida sempre lhe tributou”.⁴¹ E certamente foi por seu empenho que o médico ocuparia o palacete.

O título de barão de Guararema veio em 1881, em reconhecimento “aos serviços durante a viagem de Suas Majestades a Minas Gerais”.⁴² De março a abril de 1881, a comitiva real havia percorrido várias cidades de Minas Gerais, visitando a instalação da ferrovia, quando teria pernoitado em Além Paraíba, na Fazenda do Pântano, de José Joaquim Álvares dos Santos Silva.⁴³ A viagem influenciaria o decreto de nobilitação daquele ano, de 15 de junho de 1881, quando foram concedidos títulos a vários membros da elite mineira, como o de barão de São Geraldo a José Joaquim Álvares dos Santos Silva, o de barão de Itamarandiba a Joaquim Vidal Leite Ribeiro e o de barão de Guararema a Luís Breves, entre outros.⁴⁴ O título veio confirmar a importância dos Souza Breves na região, onde o irmão Joaquim Luiz foi coronel comandante da Guarda Nacional a partir de 1880, e seria escolhido o primeiro presidente da câmara, em 1882.

Em Além Paraíba, o casal mantinha ações culturais e filantrópicas, como a manutenção de atividades musicais em sua fazenda, com professor orientando banda e orquestra.⁴⁵ Em 1882, Francisca concedeu prêmio ao melhor aluno da escola municipal, e, em 1896, os barões foram efetivos colaboradores na implantação do hospital São Salvador.

A partir de 1881, com o baronato, o casal passou a apoiar iniciativas beneficentes na corte, como a Associação Promotora da Instrução de Meninos⁴⁶ e Meninas⁴⁷ – que depois se reuniriam na Associação Promotora da Instrução. Francisca participaria da subscrição de apoio ao Asilo da Infância Desva-

lida, iniciativa da Irmandade do Sacramento da Candelária, ao lado de outras senhoras da elite.⁴⁸

Ainda nesse ano, a baronesa se empenharia para a viabilização das aulas para o sexo feminino do Liceu de Artes e Ofícios, da Sociedade Propagadora das Belas-Artes,⁴⁹ contribuindo com 200 mil réis para as obras e doando seu quadro *A Flagelação* para decorar a sala de desenho. Em outra iniciativa, quatro anos depois, em 1885, a baronesa abria a lista de subscrições para a montagem do panorama idealizado pelo seu antigo professor, Vitor Meirelles.⁵⁰

A última menção a uma iniciativa de Francisca na imprensa foi em janeiro de 1893, por ocasião da polêmica sobre o método anticoncepcional do dr. Parente. Naquele momento, como possível subterfúgio para demonstrar seu apoio ao médico, foi exposto, com grande repercussão na imprensa, um “riquíssimo [sic]” tapete, com cerca de cinco metros, na galeria Moncada.⁵¹ Resultado de cinco anos de trabalho da baronesa, a peça foi oferecida ao dr. Abel Parente, “como sinal de apreço e gratidão a serviços clínicos prestados pelo médico”.⁵²

VISCONTI E O PALACETE

A baronesa foi a promotora dos estudos artísticos de Eliseu Visconti. Em 1882, o jovem ingressou no Liceu de Artes e Ofícios, onde seu talento foi rapidamente reconhecido, tendo recebido, de 1883 a 1886, sucessivas medalhas por seus trabalhos em ornatos. Nesse ínterim, em 1885, ele se matriculou na Academia Imperial de Belas Artes, onde conquistou também várias medalhas. Em 1888, Eliseu foi admitido como professor da Sociedade Propagadora das Belas Artes, na aula de desenho elementar no Liceu de Artes e Ofícios, e, no ano seguinte, passou a ministrar aulas de desenho figurado; em 1891, tornou-se sócio benemérito da sociedade. Ele continuou participando de várias exposições, sempre com destaque.⁵³ Em 1892, venceu o primeiro concurso da República na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), conquistando o prêmio de viagem à Europa, e embarcou, no ano seguinte, para a França, de onde só retornaria em 1900, após a morte da baronesa.⁵⁴

Naquele mesmo ano, em 1882, pouco depois de ter obtido o título de barão, Luís de Sousa Breves adquiriu uma propriedade, próxima à Quinta da Boa Vista, de frente ao morro dos Breves, onde o tio Joaquim de Souza Breves, o rei do café, tinha sua propriedade urbana mais valiosa.⁵⁵

Com casa nobre e chácara, o conjunto era resultado de reforma promovida por d. Pedro I, em 1826, para instalar sua favorita, envolvendo arquitetos, decoradores e artífices para revesti-lo de esplendor e distinção.⁵⁶ Comprado da marquesa pelo imperador, integrou o quinhão de espólio de sua viúva, a duquesa de Bragança, que o vendeu, dando início a uma sucessão de proprietários. Antes dos Guararema, ali haviam se sucedido os negociantes e

viscondes Vila Nova do Minho, José Bernardino de Sá (1802-1855),⁵⁷ e Mauá, Irineu Evangelista de Souza (1813-1889).

Em 1879, com a falência do empresário gaúcho, teve início o leilão de seus bens. Naquele ano, foram colocados à venda os móveis e objetos que guardavam a casa da rua do Imperador 35,⁵⁸ no ano seguinte, os escravos,⁵⁹ e, em 1881, a casa e chácara,⁶⁰ transação que não seria efetivada na ocasião. A chamada do leilão da casa enfatizava o requinte do edifício.

Banco do Brasil. Importante Leilão do Palacete da rua do Imperador 35. Roberto Grey autorizado pela administração do Banco do Brasil vende em leilão hoje quarta-feira 29 do corrente dia santificado meio-dia em ponto o referido palacete às portas do mesmo.

O qual é de sólida e confortável construção, com ricos salões, quartos e mais peças componentes de um edifício próprio para morada de personagem de alto tratamento, *com tetos de fina escultura e pintura, o que há de mais soberbo e elegante*, sendo certo que, para a construção e embelezamento do dito palacete, vieram da Europa artistas distintos e escolhidos, todo murado e gradeado, fazendo esquina com a rua de S. Cristóvão, com grande chácara, vasto e esplendido jardim, cascatas, lagos, viveiros, etc. etc.; regulando pela rua do Imperador 108 braças [194,4 m], e pela rua de S. Cristóvão, 44 ditas. [80 m].

O palacete pode ser examinado hoje, dia do leilão, e será vendido livre e desembaraçado, a quem mais der, por conta do Banco do Brasil.

Para maiores informações com o sr. Henrique Liberal, rua da Alfandega n. 7.⁶¹

O barão de Guararema fecharia a compra do palacete a 22 novembro de 1881.⁶² Segundo Noronha Santos, ele teria mandado realizar obras no palacete, que teria sido modificado pelo barão de Mauá.⁶³ Ainda que não se tenha comprovação dessas obras, é provável que o período em que esteve desabitado, entre 1879 e 1882, tenha exigido reparos. Dezesesseis anos depois, os barões de Guararema o venderiam, em duas operações,⁶⁴ ao médico da baronesa, o italiano Abel Parente, que a utilizaria como residência e clínica.

A edificação, com 33,5m de frente e 20,5m de fundos, tem dois pavimentos, com planta retangular, com um prisma de planta oval projetando-se ao centro da fachada posterior, de onde saem duas escadas em curva, ligando o piso nobre a um amplo jardim. O primeiro pavimento contém um vestíbulo, duas salas ao lado, uma sala do fundo, quatro quartos, despensa, cozinha, banheiro com latrina; no segundo pavimento, a área nobre tem nove janelas de frente, com três salas, sala nos fundos, cinco quartos, um gabinete e escada principal, e é profusamente decorada com pinturas parietais e estuque.

Ao lado da edificação, uma cocheira e cavalaria com 16,85m de frente e 19,06m de fundo, um viveiro de pássaro, uma grande chácara com um parque com cascata e outros adornos.

Como visto, a instalação dos Breves no palacete, a partir de 1882, coincide com a vinda de Visconti para a corte, para cursar o Liceu de Artes e Ofícios. Esse seria um período de convívio afetuoso entre Francisca e Eliseu, como

testemunham dois quadros de Visconti. *Jardim da casa da baronesa* (Figura 7), uma tela a óleo de aspecto do jardim do palacete,⁶⁵ de 1888, que, além do aspecto luxuriante, insinua um flagrante cotidiano, com a figura de um jardineiro ao pé de uma jovem palmeira. O outro quadro, de 1892, com pequenas dimensões, 20cm x 13cm, foi intitulado *Baronesa de Guararema* (Figura 8),⁶⁶ e retrata Francisca de perfil, em momento íntimo e despojado, em roupas caseiras, lendo, sentada em uma rede.

Figura 7 – VISCONTI, Eliseu. *Jardim da casa da baronesa*, c1888. Fonte: Projeto Eliseu Visconti.

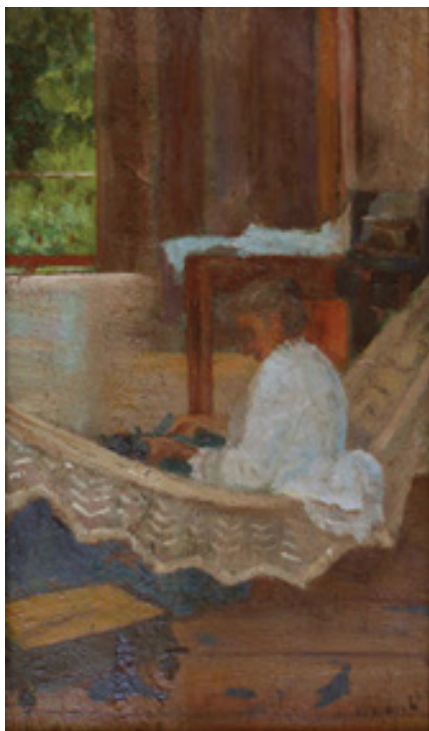


Figura 8 – VISCONTI, Eliseu. *Retrato da baronesa*, 1892. Fonte: Projeto Eliseu Visconti.

Por fim, uma carta de 1893 – em que a baronesa responde a Eliseu, então usufruindo da premiação da academia, na França – atesta a cumplicidade: “eu por mim tenho sentido muitas saudades tuas, e tão habituada estava, que quando preciso de qualquer couza, logo me vem em mente que aquelle que sabia fazer tudo segundo a ma [minha] vontade está bem longe”.⁶⁷

Essa carta documenta também o apreço de Francisca pelas belas-artes, e a sua expectativa de que seu protegido alcançasse o reconhecimento artístico. Essa seria “tua nobre missão, esquecendo no trabalho as saudades, lembrando-te do futuro brilhante que te abre as azas pa conduzir te a gloria de artista notavel”.⁶⁸ A conquista desse objetivo mereceria todos os sacrifícios. Ela concluiu declarando seu orgulho do talento do jovem e confiança no seu sucesso: “eu Elizeo se chegasse a ver isto teria immenso prazer, prazer este que só se pode comparar com o que ha de experimentar tua própria mãe”.⁶⁹

A baronesa morreu a 5 de janeiro de 1899, sem tornar a ver Eliseu. Em nota sobre seu sepultamento, *O Paiz* destaca suas qualidades de senhora virtuosa e caridosa, e “conhecida pela sua vasta ilustração e raros dotes de espirito e coração. [...] a sua morte é muito sentida pelos pobres que apreciavam a grandeza de sua alma, admirada por todos os que tiveram a ventura de conhecêla”.⁷⁰

As afinidades entre a baronesa e seu protegido, suas habilidades artísticas e aptidões decorativas e os amplos espaços do palacete permitem que se especule sobre uma eventual colaboração artística em meio às pinturas parietais do edifício.

A intervenção poderia ter ocorrido tanto em algum detalhe na decoração das três salas frontais do andar nobre, como naquela que se destaca por sua austeridade, denominada gabinete ou sala do imperador, cuja decoração se distingue do caráter mundano das demais. *Dido e Eneas* (Figura 9) são painéis em tons outonais e melancólicos, que se reportam a cenas da *Eneida*, de Virgílio, quando a rainha de Cartago, sob a influência de Cupido, se apaixona por Enéas que, apesar de corresponder aos seus sentimentos, a abandona para seguir sua missão de fundar Roma, provocando o suicídio de Dido.⁷¹

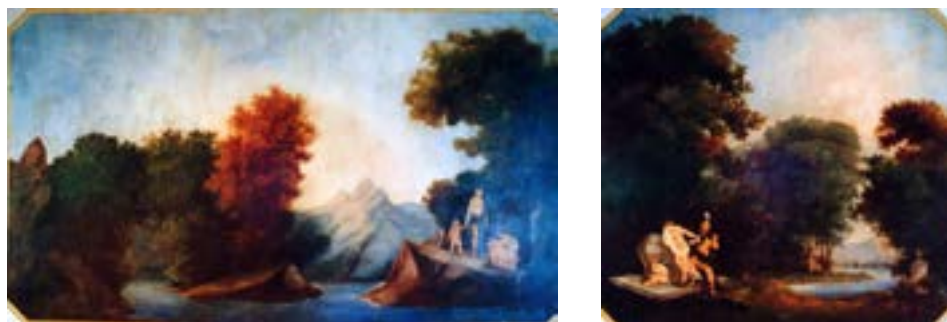


Figura 9 – Paineis *Dido e Eneas*. Fonte: Casa da Marquesa de Santos – Museu da Moda; acervo pessoal de Ana L. V. Santos.

Contudo, é incerta a autoria não somente dessas cenas como do conjunto das pinturas que encobre hoje os interiores do Palacete do Caminho Novo.⁷² Diversos estudos⁷³ produzidos sobre sua concepção arquitetônica e decorativa original,⁷⁴ a partir dos artistas contratados por d. Pedro I,⁷⁵ tornaram possível recuperar o aspecto exterior do edifício.

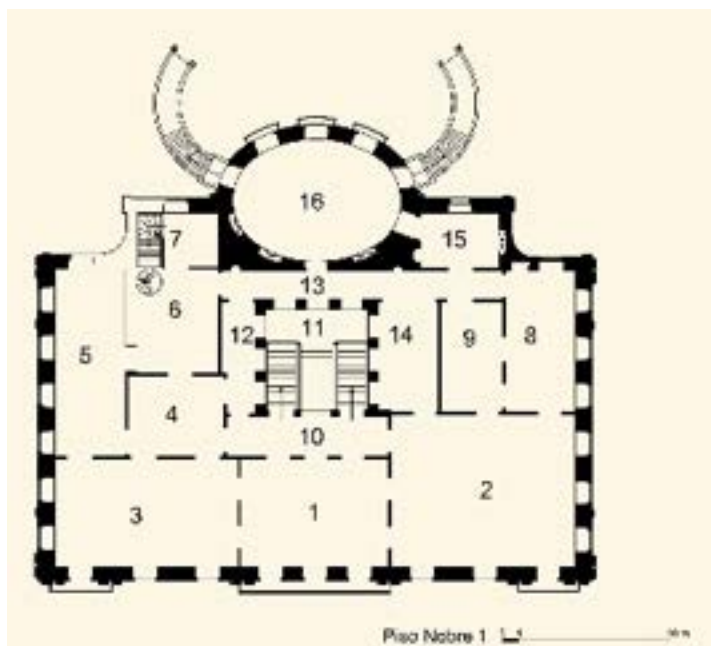


Figura 10 – Planta do 2º andar da Casa da Marquesa de Santos. Fonte: Projeto *A Casa Senhorial em Portugal*.

Contudo, o mesmo não aconteceu com a decoração interior, que sofreu diversas intervenções, com sobreposições e supressões, ao longo de quase 200 anos. Já em 1856, Araújo Porto Alegre comentou que nada existiria mais da pintura a fresco realizada por Francisco Pedro do Amaral, porque “o palácio foi de todo reconstruído modernamente, para atestar o regresso em que vão os nossos proprietários abastados”, referindo-se a obras encomendadas pelo visconde Vila Nova do Minho,⁷⁶ proprietário de 1847 a 1855.

Como já visto, a partir de então, a linha de proprietários compreendeu o visconde de Mauá, os barões de Guararema, dr. Abel Parente e a Hime & Cia, quando foi alugado pela Fundação Rockefeller para instalar o Serviço de Febre Amarela. Nessa ocasião, em 1936, noticiou-se uma obra de restauração envolvendo as pinturas. “Despapelando paredes, conseguiu-se descobrir os maravilhosos painéis que adornam a casa.”⁷⁷ O trabalho foi realizado por Gutman Bicho,⁷⁸ que teria se limitado a “limpar, preparar as telas, recompor os estuques”,⁷⁹ sem modificá-los.



Figura 11 – Painéis retirados pela intervenção de 1969, sala da música. Fonte: Arquivo Central/Iphan.

O resgate dessa configuração certamente contribuiu para que o imóvel fosse tombado pelo Sphan em 1938. Contudo, somente depois de 1961, quando foi desapropriado pelo governo do antigo estado da Guanabara,⁸⁰ tiveram início as tratativas para a sua restauração arquitetônica e pictórica.

Contratada em 1965,⁸¹ a atuação do restaurador e pintor Edson Motta e sua equipe se estendeu, com maior ou menor interferência, a todas as superfícies pintadas,⁸² sendo que a intervenção mais drástica foi a supressão das imagens que estavam em nichos na sala de música, reproduzindo quatro casais românticos, três deles arbitrariamente identificados como Fausto e Margarida, Tristão e Isolda e Abelardo e Heloísa.

Como consequência dessa intervenção, e de outras que a seguiram, não é mais possível localizar eventuais traços que registrem a participação de Francisca Breves e Eliseu Visconti na decoração do palacete.

Ainda assim, é imprescindível que se inscreva o período de convivência da baronesa e seu protegido como um momento de beleza e encantamento na cronologia desse palacete. Afinal, foi nesse cenário que se deu o maternal convívio da culta e sensível Francisca, descendente da elite mineira, com o jovem imigrante, cujo incentivo lançou o artista talentoso na aventura das belas-arts. Um amoroso ambiente em que floresceu um dos mais importantes artistas brasileiros de todos os tempos.

Agradecimentos

Mauro Luiz Senra Fernandes; IHGB; Ana Cavalcanti/EBA-UFRJ; Arquivo Central/Iphan; Sisyle Fernandes/Liceu de Artes e Ofícios; Tobias Visconti/Projeto Eliseu Visconti.

- 1 Ana Pessoa é arquiteta, doutora em comunicação e cultura, pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa, onde dirigiu o Centro de Memória e Informação de 2003 a 2015 e onde atua no Setor de História como coordenadora da seção brasileira do projeto *A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores*. Foi co-organizadora de 2006 a 2019, de uma dezena de edições de anais de seminários sobre museus-casas, jardins históricos e casas senhoriais. É autora de artigos e dos livros *Carmen Santos: o cinema dos anos 20* (Aeroplano, 2002) e *Cartas do sobrado* (FCRB, 2008). Membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Colégio Brasileiro de Genealogia. E-mail: anapessoa55@gmail.com.
- 2 Ana Lúcia Vieira Santos é arquiteta, doutora em história (PPGHIS/UFF), professora adjunta da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, coordenadora do Laboratório de Estudos de Patrimônio (EAU/UFF), vice-coordenadora da seção brasileira do projeto *A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores*. É autora de diversos artigos sobre a casa brasileira. E-mail: aluciavs@gmail.com.
- 3 Douglas Fasolato é advogado, especialista em gestão cultural (Senac) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Coordenador de museus da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (Funarj) e diretor da Casa da Marquesa de Santos (Museu da Moda Brasileira, Funarj). Ex-diretor-superintendente da Fundação Museu Mariano Procópio e membro do Conselho de Amigos do Museu Mariano Procópio, do Conselho Estadual de Políticas Culturais do Rio de Janeiro, do Instituto Histórico e Geográfico de Juiz de Fora, do Colégio Brasileiro de Genealogia e do Icomos - Brasil. E-mail: douglas.fasolato@gmail.com.
- 4 CR1882 – Carta da baronesa de Guararema a Marianella, irmã de Eliseu Visconti – 3 de março de 1882. *Eliseu Visconti*, Rio de Janeiro, 1882. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/documento/cr1882/>>. Acesso em: 1º jan. 2019; CR1893A – Carta da Baronesa de Guararema a Eliseu Visconti – 8 de maio de 1893. *Eliseu Visconti*, Rio de Janeiro, 1893. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/documento/cr1893-2/>>. Acesso em: 1º jan. 2019; CR1893B – Carta da Baronesa de Guararema a Eliseu Visconti – 16 de maio de 1893. *Eliseu Visconti*, Rio de Janeiro, 1893. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/documento/cr1893b/>>. Acesso em: 1º jan. 2019.
- 5 MARIA Eugenia de Sousa Breves. *Geni*, West Hollywood, 24 maio 2018. Disponível em: <<https://www.geni.com/people/Maria-Eugenia-de-Sousa-Breves/6000000019543986482?-through=6000000002462917022>>. Acesso em: 1º maio 2019. Contudo, segundo o inventário do barão de Paraopeba, seu filho Miguel já era viúvo quando foi redigido seu testamento, em 1855. LEIA o inventário dos bens do barão de Paraopeba. Museu do Judiciário Mineiro, Belo Horizonte, 31 jan. 2017. Disponível em: <<http://museudojudiciariomineiro.com.br/leia-o-inventario-dos-bens-do-barao-de-paraopeba>>. Acesso em: 1º ago. 2019.
- 6 Romualdo José Monteiro de Barros (1756-1855) foi dedicado à mineração, à indústria e à política. Foi presidente da província de Minas Gerais em 1850; casado com Felizarda Constância Leocádia da Fonseca, com quem teve 11 filhos. Coronel de Milícias, cavaleiro da Imperial Ordem de Cristo e finalmente agraciado por decreto imperial de 2 de dezembro de 1854, com o título de barão de Paraopeba. ROMUALDO José Monteiro de Barros. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [São Francisco: Wikimedia Foundation, 2019]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Romualdo_Jos%C3%A9_Monteiro_de_Barros>. Acesso em: 1º maio 2019.
- 7 Ele se casou com sua prima de primeiro grau, Maria Pimenta, com quem teve seis filhos: Joaquim Luiz (1827-?), Maria Eugenia, José Luís (1826-1867), Luiz (1828-1910), Emiliana e Cecília. GENEALOGIA dos Souza Breves. *Breves Café*, Rio de Janeiro, c2010. Disponível em: <http://brevescafe.net/gen_f5.htm>. Acesso em: 1º maio 2019. Há ainda uma outra filha, atribuída em algumas genealogias: Tereza (1827-?). Disponível em: FERNANDES, Mauro Luiz Senra. Coronel Joaquim Luiz de Souza Breves – primeiro prefeito de além Paraíba. *Além Paraíba História*, Além Paraíba, 19 out. 2011. Disponível em: <<https://alemparaibahistoria.blogspot.com/2011/10/coronel-joaquim-luiz-de-souza-breves.html>>. Acesso em: 1º maio 2019.
- 8 Os Monteiro de Barros haviam conseguido sesmarias na região onde hoje se encontram os municípios de Leopoldina e Cataguazes, na Zona da Mata. O povoamento cresceu rapidamente: tornou-se distrito em 1841, com o nome de São Paulo de Muriaé, foi elevado a paróquia, em 1846, a vila, em 1855, e, 10 anos depois, a cidade.
- 9 IMPERIAL FOLHINHA BRASILEIRA. Rio de Janeiro, 1857. p. 16.

- 10 NOSSA História. Prefeitura de Muriaé, Muriaé. Disponível em: <<https://muriac.mg.gov.br/nossa-historia/>>. Acesso em: 1º maio 2019.
- 11 As duas irmãs de Francisca morreram na casa paterna, na fazenda Fim do Mundo. GENEALOGIA..., *Breves Café*.
- 12 Família Breves. GENEALOGIA..., *Breves Café*.
- 13 Nascida em Piraí, irmã, entre outros, de Jose Joaquim de Souza Breves (1798-1879), que seria conhecido como “o rei do café”, e Joaquim José de Souza Breves (1804-1889).
- 14 FERNANDES, Mauro Luiz Senra. Padre Carloto Fernandes da Silva Távora. *Além Paraíba Histórias*, Além Paraíba, 26 out. 2011. Disponível em: <<http://alemparaibahistoria.blogspot.com/2011/10/>>. Acesso em: 1º fev. 2019.
- 15 VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. A educação doméstica no Brasil de oitocentos. *Educação em Questão*, Natal, v. 28, n. 14, p. 24-41, 2007.
- 16 CORREIO MERCANTIL, Rio de Janeiro, 22 jun. 1863.
- 17 CRI893A... *Eliseu Visconti*.
- 18 Além da união dos tios Breves, como já mencionado, também Joaquim Luiz de Souza Breves (1827-1902) casou-se com a sobrinha Maria Clara, filha da irmã Cecília.
- 19 Eles seriam proprietários também da Fazenda do Castelo.
- 20 O município era composto da freguesia deste nome, desmembrada de Mar de Espanha e elevada a vila, da freguesia da Madre de Deus do Angu, hoje Angustura, cuja instalação teve lugar a 22 de janeiro de 1882; no ano seguinte, em 1883, a vila foi elevada à categoria de cidade com o mesmo nome e, em 1890, foi criada a comarca.
- 21 ALMANAK ADMINISTRATIVO MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVÍNCIA DO RIO DE JANEIRO. *Rio de Janeiro*: 1872. p. 524.
- 22 Ofício da 3ª Seção do Ministério do Império ao diretor da Academia, 24 jul. 1872. Museu d. João VI, documento avulso 1355.
- 23 ALMANAK ADMINISTRATIVO MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVÍNCIA DO RIO DE JANEIRO. p. 82.
- 24 LEITE, Reginaldo da Rocha. A pintura de temática religiosa na Academia Imperial das Belas Artes: uma abordagem contemporânea. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/txt_reginaldo.htm>. Acesso em: 1º maio 2019.
- 25 Ibid.
- 26 O quadro está exposto no salão nobre da Sociedade Propagadora das Belas Artes – Liceu de Artes e Ofícios. Agradecemos a autorização para sua reprodução.
- 27 ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1876.
- 28 O pintor realizou duas obras sobre a flagelação de Cristo: uma para a capela da família de Franchis, *Flagelação de Cristo*, que está em um museu em Nápoles, e a outra, conhecida como *Cristo na Coluna*, que está em um museu em Rouen. Na academia, o tema foi escolhido para os trabalhos submetidos ao concurso Prêmio de Viagem à Europa, em 1887, quando concorreram Belmiro de Almeida e Oscar Pereira da Silva, Antônio Raphael Pinto Bandeira, Francisco Hilário Teixeira da Silva, Manoel Teixeira da Rocha, Sebastião Vieira Fernandes, e Eduardo de Sá (em pintura histórica) e João Ludovico Maria Berna (em arquitetura).
- 29 REVISTA MUSICAL. Rio de Janeiro, 9 ago. 1879.
- 30 Academia de Belas Artes (Exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1879, p1.
- 31 Academia de Belas Artes (Exposição). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1879, p. 1.
- 32 Os jovens se reuniram aos irmãos mais velhos Afonso e Anunciata, já radicados na região, onde falecera Tobias, de febre amarela. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/primeiros-tempos-1866-1892/>>. Acesso em: 1º maio 2019.
- 33 Testamento baronesa de Guararema, testador, barão de Guararema, testamentário, 1899, p. 5. Museu da Justiça, Centro Cultural do Poder Judiciário. Há, também, carta da baronesa a Mari-nella no arquivo Projeto Eliseu Visconti, que demonstra muita intimidade e afeto entre as duas. CRI882... *Eliseu Visconti*.
- 34 A cidade possuía hospitais renomados, como o antigo convento transformado em hospital, o Ospedale de Gesù e Maria, ligado à universidade, e conduzido pelo dr. Salvatore Tommasi, e que atendia a várias especialidades médicas, inclusive a *dermosifilopatica*.
- 35 Informação do pesquisador Mauro Luiz Senra Fernandes.

- 36 Catálogo do Museu do Primeiro Reinado, [s. d.] apud RODHEN, Fabiola. O caso Abel Parente: esterilização, loucura e imoralidade. In: DANTES, Maria Amélia Mascarenhas. *Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2001. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/8m665/pdf/rohdn-9788575413999-06.pdf>>. Acesso em: 1º maio 2019.
- 37 BRASIL: Ministério do Império: Relatório da repartição dos negócios do Império (RJ), 1877. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/brasil-ministerio-imperio/720968>>. Acesso em: 28 abr. 2020.
- 38 ALMANAK ADMINISTRATIVO MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVÍNCIA DO RIO DE JANEIRO. *Rio de Janeiro*, 1878. p. 277.
- 39 MENDES, Leonardo; VIEIRA, Renata Ferreira Vieira. O “caso Abel Parente”, os homens de letras e a disseminação do saber científico nos primórdios da República. *Maracanã*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 127-145, 2015.
- 40 Segundo depoimento de filha de uma cliente, o médico oferecia almoços para clientes jovens e bonitas, servidos em grandes mesas que se estendiam pelo jardim de grandes árvores frondosas. Catálogo do Museu do Primeiro Reinado, [s. d.] apud RODHEN, *O caso Abel Parente*.
- 41 *Testamento baronesa de Guararema*, testador, barão de Guararema, testamentário, 1899, p. 4. Museu da Justiça, Centro Cultural do Poder Judiciário.
- 42 THE ANGLO-BRAZILIAN TIMES. Rio de Janeiro. 24 jul. 1881.
- 43 Sobre a viagem, ver VIANNA, Hélio. Diário da viagem do imperador a Minas – 1881. Ministério da Educação e Cultura. *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, v. XVIII, 1957.
- 44 Jessica Manfrim de Oliveira chama atenção para a diminuta presença dos mineiros dentre os “Grandes” do Império, e o crescimento da concessão dos “títulos baixos” (baronatos e viscondados sem grandeza); que teriam sido 10, na década de 1840; 8, dez anos depois; 11, em 1850; 28, em 1860 e 68, em 1880. OLIVEIRA, Jessica Mandrim. *Entre “Grandes” e titulares: os padrões de nobilitação no Segundo Reinado*. Dissertação apresentada ao PPHS/FFCH, USP, 2016. p. 74.
- 45 Teve grande repercussão nos jornais o atentado a tiros que o barão sofreu do antigo diretor da banda e orquestra de sua fazenda S. Luiz. Após 10 anos de serviços, o músico italiano Vicente Amabile, professor de piano, canto e orquestra, desentendeu-se com o barão, que se recusava a cumprir antigas promessas sobre a venda de uma chácara e a pagar dívidas. Julgado, o músico acabaria inocentado. O ECONOMISTA. Rio de Janeiro, 26 ago. 1887.
- 46 GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 6 jul. 1881.
- 47 GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 18 jul. 1881.
- 48 DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 28 jun. 1885.
- 49 Instituição criada em 1856 pelo arquiteto Francisco Joaquim Béthencourt da Silva, voltada para a propagação das artes por intermédio do ensino teórico e prático no Liceu de Artes e Ofícios, com cursos anuais, edição de revista e realização de exposições e concursos, com premiações. Em 1881, presidia a Sociedade e o Liceu o conselheiro João Alfredo Correa de Oliveira.
- 50 PACOTILHA. Rio de Janeiro, 6 nov. 1885.
- 51 Galeria que integrava o circuito de espaços comerciais onde se realizavam exposições e mostras, permitindo a exibição e vendas de obras realizadas por encomendas e paisagens. SILVA, Maria Antônia Couto da. A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm>. Acesso em: 1º maio 2019.
- 52 O PAIZ. Rio de Janeiro, 12 jan. 1893. p. 2.
- 53 Em março de 1890, participou da exposição oficial, recebendo menção honrosa, e teve dois de seus trabalhos indicados para integrar a nova galeria da academia. Em novembro, após a reforma que instituiu a Enba, participou da exposição dos trabalhos realizados nos cursos livres de belas-artes do Ateliê Livre, sendo destacado pela crítica, e recebeu a medalha de ouro em pintura, com a obra *Mamoeiro*, e a medalha de prata em modelo vivo.
- 54 Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/cronologia/>> Acesso em: 1º maio 2019
- 55 “Entre as Casas do Comendador [Joaquim de Souza Breves] encontramos também prédios, solares e chácaras na Corte. A mais valiosa estava na rua de São Cristóvão, número 106, avaliada em 100 Contos de Réis. Atrilado ao número 106, encontramos mais casas nos números 100, 102, 104 e 107 que também pertenciam ao Comendador. Somada a elas, duas construções e terrenos na rua do Imperador números 8a e 10a, além de outra casa na Visconde do Rio Branco n. 59. Apesar dos investimentos de Joaquim em imóveis urbanos trazerem prestígio, sobretudo, pela proximidade

- da família imperial e da Corte, os imóveis citados, somados, valiam cerca de 185:000\$000 em 1891, ou seja, em termos percentuais representavam apenas 10% de toda o espólio do Comendador”. LOURENÇO, Thiago Campos Pessoa. *O império dos breves nos oitocentos: política e escravidão nas trajetórias dos comendadores* José e Joaquim de Souza Breves. 2010. 188 f. Dissertação. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1367.pdf>>. Acesso em: 1º abr. 2019.
- 56 As obras foram realizadas de 1824 a 1827, a cargo do arquiteto português Pedro Alexandre Cavoaré; a decoração escultórica é atribuída aos irmãos franceses Marc e Zépheryn Ferrez, e o programa pictórico original, ao artista fluminense Francisco Amaral.
 - 57 Merece atenção o fato do marido do casal de herdeiros do barão da Vila Nova do Minho, comendador Sousa Ribeiro e Maria Joaquina de Sá Ribeiro, ser colecionador de quadros e ter apresentado sua coleção na Exposição Geral de Belas Artes de 1859.
 - 58 Esplendido leilão de magníficos móveis. *Gazeta da Noite*, Rio de Janeiro, 31 out. 1879, p. 4.
 - 59 JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 18 mar. 1880, p. 3.
 - 60 JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 29 jun. 1881, p. 3.
 - 61 JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 29 jun. 1881, p. 4.
 - 62 ANRJ. Banco do Brasil – Guararema. Escritura de compra e venda de prédio da rua Nova do Imperador número 35 que entre si fazem o Banco do Brasil e o barão de Guararema. 22 nov. 1881. 5H – O- LNO-0-0030-m0001 im 66-67.
 - 63 Observação possivelmente apoiada no livro da décima urbana, ainda que não haja nenhuma indicação explícita. SANTOS, Noronha. Avenida Pedro II, nº 283. SANTOS, Noronha. *Crônicas de uma cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Padrão: Inelivro, 1981. p. 155-162, p. 161.
 - 64 A venda, realizada a 1898 entre os barões e Abel Parente, seria revista após a morte da baronesa, com novo contrato firmado entre o barão e o médico em 1900. ANRJ. Ofício Notas 3-5F, LNO e Guararema, barões de – Parente, Abel, Livro 598, fl. 40, 20/07/1898, ANRJ. Ofício Notas 3 – 5F, LNO, Guararema, barão de – Parente, Abel Livro 639, fl.94, 01/06/1900.
 - 65 Publicado em encarte da *Revista Ilustrada*, na seção “As nossas trichromias”, Rio de Janeiro, n. 63, nov. 1925, com o título *Antigo Palácio da Marquesa de Santos*, pertence à Galeria Jorge. Traz assinatura e data de 1888. P527 – Antigo Palácio da Marquesa de Santos. *Eliseu Visconti*, Rio de Janeiro, 1888. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p527/>>. Acesso em: 1º maio 2019.
 - 66 P903 – Baronesa de Guararema. *Eliseu Visconti*, Rio de Janeiro, 1892. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p903>>. Acesso em: 1º maio 2019.
 - 67 CR1893A... *Eliseu Visconti*.
 - 68 Ibid.
 - 69 Ibid.
 - 70 O PAIZ. Rio de Janeiro, 9 jan. 1899.
 - 71 O enredo inspirou, entre milhares de criações artísticas, as óperas *Dido e Eneas*, de Henry Purcell (1659-1695), com libreto de Nahum Tate, apresentada em Londres em 1688, e *Didone abbandonata*, de Pietro Metastasio (1698-1782), apresentada pela primeira vez no carnaval de 1724, em Nápoles, com música de Andrea Sarro. KÜHL, Paulo M. A Rainha de Cartago, que odiamos...: sobre os motivos e significados do abandono na ópera Dido e Enéias de H. Purcell e Nahum Tate. *Poiésis*, Niterói, n. 16, p. 74-85, 2010.
 - 72 Sobre as pinturas atuais do palacete, ver o site *A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores*. Disponível em: <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-avancada-2/160-casa-da-marquesa-de-santos>. Acesso em: 20 abr. 2019.
 - 73 SANTOS, *Crônicas de uma cidade do Rio de Janeiro*, p. 149-163; FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O palacete do caminho novo*: Solar da Marquesa de Santos. Rio de Janeiro: Ed. UEG, 1975; PORTO-ALEGRE. Iconografia Brasileira: Francisco Pedro do Amaral. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. XIX, 1856, p. 375-378; FERNANDES, Cybele. Considerações sobre a pintura no início do século XIX no Rio de Janeiro – Manoel da Costa, Manoel Dias de Oliveira e Francisco Pedro do Amaral. Separata de: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 5., *Anais...* Faro: Universidade do Algarve, 2001. p. 407-421. p. 414.
 - 74 A mais antiga descrição interna do edifício é o inventário realizado a 28 de março 1831, pouco antes da abdicação de d. Pedro I, que descreve “móveis ricos e outros que guarnecem o Imperial Palacete do Caminho Novo em São Cristóvão”, nomeando os cômodos da casa, como “andar nobre

e Sala do Reposteiro”, Sala amarela, Sala verde (do jogo), Quarto da retrete, Sala redonda, Sala imediata, sala do bilhar, Casa de Pedra, Sala de Xadrez, Sala de dança”, sem, contudo, qualquer alusão à decoração nos tetos ou paredes. Além disso, há indicação de vários quadros e espelhos, que deveriam ter ocupado as paredes dos ambientes. FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O palacete do caminho novo* p. 40-51.

- 75 A historiografia fixou que o risco teria sido realizado pelo arquiteto francês Pierre Joseph Pézerat e as obras conduzidas por Pedro Alexandre Cravoé (1776-1834), sendo que, na decoração interior, a pintura teria sido realizada por Francisco Pedro do Amaral (1790-1830) e os irmãos Ferrez. Diz Ferrez: “Juntos, segundo Marques dos Santos, executaram toda a obra de estuque, interna e externa da casa da marquesa dos Santos, em boa hora completamente restaurada”. Isto é, Gilberto Ferrez não possuía nenhuma informação familiar sobre essa obra. FERREZ, Gilberto. *Os irmãos Ferrez da Missão Artística Francesa*. Rio de Janeiro: IHGB, 1967. p. 19.
- 76 Comerciante, que fizera fortuna com o tráfico negreiro, foi presidente do Teatro de São Pedro no período entre 1845 e abril de 1851. Sobre suas atividades, ver *Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro Imperial (1845-1858)*. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40081>>. Acesso em: 1º maio 2019.
- 77 “D. Pedro desenhou o projeto do elegante Palácio de São Cristóvão”. SUPLEMENTO JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 23 dez. 1936.
- 78 Galdino Guttmann Bicho (1888-1955). Frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, foi aluno de Belmiro de Almeida e recebeu vários prêmios, como o Prêmio Viagem ao Estrangeiro e Prêmio Baptista da Costa em 1943. DIAS, Demosthenes de Oliveira. *O Solar da Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Ed. Carlos Ribeiro, 1972.
- 79 SUPLEMENTO JORNAL DO BRASIL. D. Pedro desenhou o projeto do elegante Palácio de São Cristóvão. 23 dez. 1936.
- 80 Sobre o tombamento e os projetos de utilização do edifício no contexto político do Estado da Guanabara, ver FERREIRA, Marieta de Moraes. De solar Marquesa de Santos a Museu do Primeiro Reinado. In: GOMES, Angela de Castro. (Coord.). *Direitos e cidadania*. Rio de Janeiro: FGV, 2007. p. 295-320.
- 81 A restauração foi confiada ao arquiteto Vladimir Alves de Souza e ao pintor e restaurador Edson Motta. Segundo reportagem do *Jornal do Brasil*, a equipe de restauração teria encontrado “muita dificuldade na remoção de até oito camadas de pintura sobre os painéis originais”. Para o estudo das camadas, teria sido realizado raio-x “a fim de determinar até que ponto deve ir a remoção de tinta das paredes, de processos mecânicos de raspagem, e de processos químicos de corrosão para tirar tudo que não seja original”. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 8 maio 1965.
- 82 A restauração, cujos serviços somaram Cr\$10.400.00,00, envolveu fixação de película nas paredes e painéis do quarto da marquesa, sala dos continentes, antessala do andar superior e sala da música; remoção de pinturas no quarto da marquesa, painéis e decoração da sala dos continentes, antessala do andar superior, sala de música, com remoção de repinturas recentes; remoção de camadas de tintas da escadaria nobre e de suas colunas; restauração dos painéis da parte superior dos arcos e ornatos da escadaria e remoção das pinturas que cobrem e alteram os painéis e pinturas originais da sala dos painéis mitológicos, e restauração dos painéis marmorizados do *hall* de entrada. “Discriminação dos serviços relativos à proposta anexa. Proposta de Edson Motta à Secretaria de Educação do Estado da Guanabara”. 24 mar. 1965. Arquivo Iphan.

Entre dois mundos: casas rurais e urbanas da família Carneiro Leão

Ana Lúcia Vieira dos Santos¹

Ana Pessoa²

Douglas Fasolato³

Durante os primeiros tempos da colonização, o vale do rio Paraíba do Sul serviu como ligação entre os territórios de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A cultura de cana-de-açúcar esteve presente, ainda que sem alcançar a expressão que teve no Nordeste do país. A região especializou-se na cultura de abastecimento, tanto das vilas e cidades quanto das tropas que faziam o transporte de ouro das minas para os portos de escoamento, assim como de escravos para o interior. Em fins do século XVIII, foi introduzida no vale a cultura de café, que rapidamente adaptou-se e prosperou. O café tornou-se o principal produto da região e atingiu o auge na segunda metade do século XIX, demandando sempre novas terras para as plantações.

O enriquecimento e poder econômico trazido pelo café nobilitou muitas famílias, em contato direto com a corte, então instalada no Rio de Janeiro. Os usos e costumes introduzidos na capital foram levados para o vale, sofisticando moradias, mobiliário e equipamentos domésticos, tanto nas vilas e cidades como nas sedes das fazendas.

Neste artigo vamos examinar as casas de dois casais da família Carneiro Leão, tanto na cidade do Rio de Janeiro quanto na propriedade rural localizada em Sapucaia, no âmbito do projeto *A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores*. São eles Honório Hermeto Carneiro Leão (1801-1856) e d. Maria Henriqueta (1809-1887), marquês e marquesa do Paraná (Figura 1), e seu filho e nora Henrique Hermeto Carneiro Leão e Zeferina Marcondes Carneiro Leão, barão e baronesa de Paraná (Figura 2).

Honório Hermeto pertencia ao ramo que se fixou em Minas Gerais da família portuguesa Carneiro Leão, que migrou para o Brasil no século XVII. Iniciou carreira militar como o pai, mas foi enviado para Portugal a fim de estudar Direito. De volta de Coimbra, Honório casou-se em 1826 com a prima Maria Henriqueta Neto, com cujo dote deu início aos investimentos do casal.⁴

Eles tiveram cinco filhos: Maria Emília Carneiro Leão (1827-1895), casada em 1845 com Constantino Pereira de Barros (1821-1896), futuros barões de São João de Icarai;⁵ Honório Hermeto Carneiro Leão (1832-1873), casado



Figura 1 – Marquesa e marquês de Paraná, pintados por Emil Bauch. Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 2 – Baronesa e barão de Paraná. Fonte: Arquivo Cornélio Penna/ Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) – FCRB.

com Maria Cândida Torres;⁶ Maria Henriqueta Carneiro Leão (1834-1913), casada com Jerônimo José Teixeira Junior (1830-1892), futuros viscondes do Cruzeiro;⁷ Pedro, morto vítima de sarampo, em 1850;⁸ e Henrique Hermeto Carneiro Leão (1847-1916), futuro barão de Paraná.

Em 1836, Honório deu início ao seu antigo desejo de se estabelecer com “fazenda de cultura de café”, quando comprou “terras quase incultas, e por isso, e por ser o lugar pouco frequentado, por preço módico como consta da respectiva escritura pública”.

Ao comentar a razão de seu enriquecimento, o marquês assinalaria “a ordem e a economia” de sua casa, “a modéstia e simplicidade de traje” de sua família, e o fato de nunca ter usado dinheiro emprestado para “comer, vestir, ou despendar em funções ou objetos de luxo”.⁹

Minha mulher tem com pouca diferença as jóias que possuía quando se casou, e será porque eu lhe tenho coarctado os meios? Não, senhores: isto é, por sua própria inspiração, é porque ela mesmo resiste a toda a despesa de luxo, porque foi educada com o trabalho, parcimônia e economia, por isso que tem amor a seus filhos e deseja deixar-lhes uma fortuna.¹⁰

A morte súbita morte do marquês de Paraná, aos 55 anos de idade, em 3 de setembro de 1856, no auge de seu prestígio político, deu ensejo a solene funeral, com as honras devidas aos importantes cargos que ele ocupou. Seu corpo em velório, em traje de conselheiro e com suas insígnias, foi retratado em aquarela, e seu cortejo fúnebre foi um dos mais concorridos do império.¹¹ A Santa Casa de Misericórdia, da qual ele era provedor, ofereceu o caixão e um carneiro no cemitério São João Batista, no bairro de Botafogo.

A viúva encomendou em Paris um túmulo, que ficou pronto em 1861. O corpo do marquês teve que ser exumado a fim de transferi-lo para o novo mausoléu, e verificou-se que o caixão havia sido profanado e roubadas as condecorações com as quais havia sido sepultado.¹²

Quando da morte do barão de Paraná, o jornal *A Época* noticiou que ele seria enterrado no mausoléu onde já repousava o corpo de seu pai, “intacto há 61 anos”. Apesar disso, não se sabe se o atual jazigo em forma de pirâmide onde estão os dois túmulos, com inscrições lapidadas em tampo de mármore, é o que foi encomendado pela marquesa em Paris ou se foi reformado depois pelo filho ou pela nora. A evocação egípcia do jazigo (Figura 3), decorado com alegorias e figuras esotéricas, com o portão ladeado por uma figura feminina que aponta para o alto do portão e por uma esfinge, remete a preceitos maçônicos, como observa Hamilton Ferreira Sampaio Junior.¹³

Após a morte do marquês, a fazenda Lordelo ficou sob o comando de sua esposa, Maria Henriqueta, mulher austera e empreendedora, que se dedicaria à promoção da propriedade e administração do patrimônio



Figura 3 – Mausoléu do marquês e do barão de Paraná. Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro. Fonte: Acervo próprio.

imobiliário da família até sua morte, em 1887, deixando uma herança avaliada em 1.876.142\$211.¹⁴

Ainda que integrasse irmandades e associações da corte, e comparecesse anualmente aos cumprimentos às suas altezas imperiais, a marquesa preferia a vida na fazenda, onde passava longas temporadas, em especial após a morte de seu filho Honório, em 1873, afirmando-se como uma das lideranças de Porto-Novo do Cunha, freguesia da Aparecida.¹⁵ A marquesa de Paraná investiu permanentemente em melhorias técnicas, introduzindo maquinário e trabalho livre na produção do café, consciente das mudanças irreversíveis que levariam à abolição da escravidão no Brasil.¹⁶ Seus negócios foram de tal porte que ela foi a única entre os fazendeiros da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição Aparecida a ser considerada “capitalista”,¹⁷ já no final da década de 1860.

A fazenda Lordelo (Figura 4) contava, em 1856, com 190 escravos e uma plantação de 290 mil pés de café. A casa nobre de pedra e cal foi construída a meia encosta, “com 144 palmos de frente, e 165 de fundos, sobrado na frente, e ainda por acabar, com varandas envidraçadas”.¹⁸ Havia vários outros prédios de produção. A propriedade, com todos os seus pertences, foi estimada em 30.000\$000. As obras de construção e ampliação da casa ocorreram ainda por muito tempo após a morte do marquês, como se constata em diversas cartas trocadas pela marquesa e seu filho Henrique.¹⁹



Figura 4 – Casa grande da fazenda Lordelo. Fonte: Arquivo Cornélio Penna/AMLB-FCRB.

A fachada principal é decorada com figuras de leões, símbolo de nobreza, força, coragem, e também de justiça e autoridade. O brasão familiar ocupa posição central sobre a platibanda, envolto por ramagens floridas, com elmo, escudo e o monograma *H*. Acima do brasão está postada uma estátua da deusa Ceres, protetora da agricultura, ladeada por dois leões.

A casa tem acesso por uma varanda com arcadas situada no pavimento inferior, com piso formando um tapete de ladrilho hidráulico policromado, tendo ao centro a figura de um leão. Após a varanda, ficam quatro depósitos e a escada que sobe ao pavimento nobre, que se distribui à volta de um pátio com jardim e fonte, rodeado por varandas envidraçadas que servem para circulação e estar. Uma grande sala de visitas, gabinetes, e capela ocupam a frente, as alas laterais abrigam os quartos, e na parte posterior encontram-se a sala de jantar, copa e cozinha, e a sala de música.

A ampla varanda que circunda o pátio tem as paredes internas decoradas com pintura no terceiro estilo pompeano ou estilo ornamental. O esquema decorativo divide a parede em silhar apainelado, zona central dividida em três painéis com pequenos quadros de tema mitológico, e friso acima das portas em duas faixas decoradas.²⁰

Além da fazenda Lordelo, o marquês de Paraná também possuía terrenos e casas de uma chácara adquirida em 1847, “meação de uma herança, e dela a chácara que hoje possuo, precisei para essa compra de

25:000\$, porque, além da meação, comprei a quota de um dos herdeiros”²¹ no Caminho Velho de Botafogo, no Caminho Novo de Botafogo e na rua de Botafogo, próximos a propriedades de seus genros.²² A casa de sobrado em que viveram os marqueses ficava nessa chácara, situada no número 5 do Caminho Novo, atual rua Marquês de Abrantes, e foi assim descrita no inventário de Honório:

Casa e chácara número 5 no Caminho Novo do Botafogo, a qual tem na frente sobrado com seis janelas de peitoril de cantaria, sendo sua formação de paredes de pedra e cal até o vigamento e deste para cima de paredes de tijolo dobrado, com sala de visita, dita de espera, dita de costura, dita de engomar, dita de jantar, neste gabinete, quatro quartos e cozinha, tudo forrado com divisão de estuque, tendo mais um sótão com dois quartos e saguão, tudo igualmente forrado e dividido em paredes de estuques, e no pavimento térreo entrada com duas portas e duas cocheiras, oito quartos, saleta, despensa e estrebaria, bica d’água, pátio.

O terreno da chácara inclusive o em que se acha edificado a casa tem sessenta e quatro braças de frente no Caminho Novo de Botafogo e cinquenta e seis braços e 6 palmos no Caminho Velho de Botafogo, havendo de fundos de uma a outra frente setenta braças e 7 palmos, tudo murado de pedra e cal, tendo um portão de ferro na frente do Caminho Novo e dois na do Caminho Velho [...] tem jardim, orta, ruas guarnecidas de arvoredos frutíferos, capim interno e telheiro, sendo o terreno foreiro ao Mosteiro de São Bento, avaliado tudo em sessenta contos de reis.²³

Com a morte do marquês, teve início o parcelamento desses grandes terrenos do Flamengo. De acordo com a sua última vontade, a parte remanescente da terça ficou para seu filho Henrique, então com nove anos, tutelado por sua mãe.

Henrique foi o filho caçula dos marqueses, o único sobrevivente dos varões.²⁴ Ele cursou Humanidades no Colégio Pedro II e, em 1870, formou-se em Medicina pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Clinicou como especialista em alienação mental e doenças nervosas, e mais tarde em doenças de senhoras, trabalhando no Hospício D. Pedro II e em seu consultório, onde dava tratamento gratuito aos pobres.²⁵ Envolveu-se em questões de saúde pública, participando de comissões para controle e melhoria das condições sanitárias da cidade e da província. Henrique manteve a tradição de alianças das grandes famílias de fazendeiros, casando-se em 1874 na Matriz da Glória com Zeferina Marcondes Machado.²⁶

Zeferina foi a oitava dos 12 filhos de Francisco Marcondes Machado (1807-1872, fazenda Cortiço) e d. Maria dos Remédios Cornélio dos Santos (?-1898, Rio de Janeiro), proprietários da fazenda Cortiço, nas proximidades de Sapucaia, às margens fluminenses do rio Paraíba do Sul. Assim como sua sogra, ela manteria ao longo da vida vínculos entre os “mundos da fazenda”,²⁷ com sua rusticidade, ciclos agrícolas e comunidade escrava, e o da sociabilidade da corte, onde desenvolveria reconhecidas habilidades artísticas e manuais.

O ambiente familiar de Zeferina, na fazenda Cortiço, um grande estabelecimento agrícola, tem como principal testemunho os relatos presentes na obra ficcional de seu sobrinho, Cornélio Penna, em especial *A menina morta*. Um dos ícones desse relato é o quadro, pintado por um artista francês que se hospedara na fazenda, retratando uma de suas tias, a pequena Zeferina, falecida na infância, que representa um “anjinho” de vestido branco com coroa de rosas (Figura 5).²⁸



Figura 5 – A menina morta. Fonte: Arquivo Cornélio Penna/ AMLB-FCRB.

Cornélio transformaria em ficção a vida da fazenda, o cotidiano de senhores e escravos, a riqueza e a sofisticação da casa-grande, com os signos de opulência, testemunhos da grandiosidade e prosperidade de família:

Imediatamente, como chamadas por um sinal, surgem em meu céu interior altas palmeiras imperiais, cujas palmas balouçam lentamente, trazendo ao meu espírito uma onda benéfica de paz e de serenidade. Logo, as primeiras que se recortam são as que cercavam a casa grande da fazenda onde nasceu minha mãe. Hoje elas apenas marcam o lugar onde se ergueu a grande habitação quadrada, que formava com seu paiol, seu pombal, sua casa das máquinas, suas senzalas, seu moinho e as outras dependências, espalhadas na fimbria da mata que descia da serra, um pequeno e solene povoado, tranquilo e robusto, com seus pesados oitões.²⁹

Nos primeiros anos de seu casamento, Henrique e Zeferina frequentavam com regularidade a fazenda Lordelo, cuja ambiência é bastante similar à evocação da fazenda Cortiço. No entanto, a falta de um herdeiro azedou as relações entre sogra e nora, pois a velha senhora desejava e cobrava um neto. A correspondência familiar demonstra que Zeferina

afastou-se um pouco da sogra, e consequentemente da fazenda, onde a última passava a maior parte de seu tempo.

Com a morte da mãe, em 1887, Henrique herdou a Lordelo. No ano seguinte, recebeu o título de barão do Paraná, por decreto de 16 de maio de 1888. Passou a dedicar-se às atividades de agricultor e criador de gado e participou de associações e comitês, como a Sociedade Nacional de Agricultura. Integrou a comissão brasileira à Exposição Internacional de Viena, de 1873, e apresentou-se na Exposição de 1908. Foi um grande incentivador e colaborador do dr. Paulo da Fonseca, para a construção do Hospital São Salvador, em Além Paraíba.

O barão realizou na fazenda a aclimação de diversas espécies, nacionais e estrangeiras. O seu mais famoso tento como criador foi anunciado em abril de 1897: o êxito de sua experiência genética de cruzamento de égua com zebra, realizada no ano anterior em sua fazenda Lordelo, em Sapucaia (Figura 6). O experimento, que recebeu o nome de zebroide, foi reconhecido pela Sociedade de Aclimação de Paris, que lhe confirmou a primazia diante de outras tentativas. O barão o apregoava como o “burro do século vinte”, por ser mais manso e ter formas mais elegantes do que o burro.³⁰ Dois exemplares foram apresentados na Exposição de 1908 e posteriormente enviados ao visconde de Hamilton Pires,³¹ sobrinho do barão residente em Paris, onde os animais seriam expostos no Bois de Boulogne.³²



Figura 6 – Charrete puxada por zebroides. Fonte: Arquivo Cornélio Penna/AMLB-FCRB.

Vítima de cálculo biliares, o barão foi operado em outubro de 1915,³³ mas morreria alguns meses depois, em março de 1916.³⁴ Henrique deixou o brasão de armas dos Carneiro Leão sem sucessor, ainda que ilegítimo.

Seu enterro partiu da residência do casal, na rua Marquês de Abrantes, bairro do Flamengo. A casa fora construída em lote desmembrado do terreno dos marqueses, com um pequeno jardim na frente, onde uma palmeira sobressaía entre estátuas. Essa palmeira era uma rara *Corypha umbraculifera*, conhecida como *talipot* ou palmeira do amor, originária do sul da Índia e Sri Lanka. Essa espécie floresce apenas uma vez na vida, morrendo logo em seguida. A palmeira floresceu em 1923, com suas inúmeras flores atraindo atenção durante mais de seis meses.³⁵

A casa era um sobrado de platibanda com estátuas, construído em centro de terreno, recuado 40 metros do alinhamento da rua. Ao centro da fachada principal havia um alpendre projetado, sustentado por colunas, ao qual se tinha acesso por escada de cantaria (Figura 7).



Figura 7 – Fachada da casa dos barões de Paraná. Fonte: Arquivo Cornélio Penna/ AMLB-FCRB.

O terreno alcançava a atual rua Senador Vergueiro, para a qual tinha saída, comportando ainda casa para empregados, depósitos e uma estufa com armação de ferro e vidro.

O prédio tinha um porão com cozinha ladrilhada e instalações complementares. O primeiro andar estava dividido em salão, três salas com decorações e capela privada. O segundo pavimento dividia-se em sete quartos, inclusive o de banho. Sobre o alpendre havia um terraço ladrilhado.

Em 1926, já viúva, Zeferina abriu seu palacete e mostrou suas obras à repórter da *Gazeta de Notícias*, que comentou os interiores da casa, descrevendo a decoração como de gênero historicista, então em voga na Europa, ressaltando a divulgação do gênero em livros e revistas. Através das descrições contidas no artigo, é possível identificar os ambientes que aparecem em fotos do Arquivo Cornélio Pena.

A sala de entrada era em estilo mourisco (Figura 8). A foto mostra uma das paredes com um painel que retratava o pátio de um palácio árabe, evocando o Pátio do Leões, do Alhambra, sendo a parte inferior da parede pintada em padrão geométrico. Um biombo decorado com dançarinas dividia a sala, tapando a vista de uma porta que possivelmente levava ao interior da casa. Compõem a decoração um conjunto de mesa e cadeiras de estilo mourisco, um tapete, duas estátuas e uma escarradeira. No piso havia uma almofada com motivo floral pintado, provavelmente obra da dona da casa, que apresentou trabalhos similares em exposições.



Figura 8 – Sala de entrada em estilo mourisco. Fonte: Arquivo Cornélio Penna/ AMLB-FCRB

A sala seguinte (Figura 9), onde a baronesa recebeu a reportagem, é descrita como um verdadeiro museu, com paredes pintadas a óleo, com pequenos camafeus entre arabescos, e os dois retratos dos marqueses de Paraná pintados por Bauch (Figuras 1 e 2). Um grande espelho veneziano estava colocado entre duas janelas (Figura 10). O teto era dividido em quadrados com círculos inscritos, tendo ao centro pequenas figuras pintadas. Por toda a sala havia esculturas e vasos de porcelana colocados sobre pequenas colunas.



Figura 9 – Sala. Fonte: Arquivo Cornélio Penna/AMLB-FCRB.



Figura 10 – Sala. Fonte: Arquivo Cornélio Penna/AMLB-FCRB.

Havia um salão japonês, onde se davam bailes, e que também servia como *fumoir*. À época da visita da *Gazeta*, o cômodo era denominado *living room*, e nele ainda estava uma cadeira japonesa feita em uma só peça de madeira, onde o barão saboreava seus havanas após o jantar.



Figura 11 – Sala de jantar, vendo-se os quadros *Caçador francês* e *Festim de Lucullus*, pintados pela baronesa. Fonte: Arquivo Cornélio Penna/AMLB-FCRB.

A sala de jantar, decorada em estilo “gótico”, exibia nas paredes entre os vãos obras pintadas por Zeferina. Entre elas estavam *Índio à espera* (Figura 14), *Caçador francês* (Figura 13), *Festim de Lucullus* (Figura 15) e *Natureza morta*, “telas enormes, de 2, 3 ou mais metros, que consagrariam qualquer mestre, de escola francesa, antiga ou moderna. Como também uma infinidade de outros trabalhos menores, quer quadros, quer pintura sobre almofadas, quer decorações. É um crime o Brasil não conhecer a obra de pintura da sra. baronesa de Paraná”.³⁶

De fato, pouco se conhece da produção artística de Zeferina, para além de ter estudado pintura em Paris com Henry Cain, do desenho de uma cena campestre, dos quadros que decoravam seu palacete no Flamengo e de sua fotografia pintando ao ar livre, na fazenda (Figura 16). Seu sobrinho Cornélio Penna declarou à revista *Letras e Artes*, ser a baronesa “o pintor” de sua preferência.



Figura 12 – *Índio à espera*. Fonte: Arquivo Cornélio Penna/ AMLB-FCRB.



Figura 13 – *Festim de Lucullus*, em posse de herdeiros da baronesa de Paraná. Fonte: Acervo particular.



Figura 14 – Zeferina pintando ao ar livre na fazenda Lordelo. Fonte: Arquivo Cornélio Penna/ AMLB-FCRB.

Assim como outras senhoras da sociedade carioca, Zeferina participou com alguns trabalhos de pintura e bordado da Exposição Industrial de 1881 e da Exposição de Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios, em 1882.

O primeiro evento foi coberto pela *Revista Ilustrada*, que descreve uma aquarela sobre seda de sua autoria, retratando duas crianças e um ramalhete de flores, “d’um colorido vigoroso, alegre, brilhante, e habilmente desenhada”. Também foi exposta uma aquarela representando “uma parasita roxa sobre um fundo de paisagem”, de boa execução e bom colorido.³⁷

Em 1882 a Sociedade Propagadora de Belas Artes (SPBA) realizou a primeira grande exposição organizada fora da Academia de Belas Artes. A mostra pode ser destacada pelas obras apresentadas, consideradas inovadoras para a pintura no Brasil, que posteriormente foram em grande parte apresentadas na Exposição Geral da Academia, em 1884, obtendo ampla repercussão na imprensa.³⁸

A *Revista Ilustrada* mais uma vez destacou as obras de Zeferina Carneiro Leão:

De entre os trabalhos propriamente ditos de senhoras, como sejam flores, frutas ou pássaros, ornatos, etc. pintados à aquarela ou à guache sobre papel ou seda, e que mais primam pelo gosto e pelo brilho das cores, de que pelo desenho, feito em geral pelo meio de decalques, ocupam lugar muito distinto os da Exma. Sra. Zeferina Carneiro Leão, pelo bom gosto com que ela os executa.³⁹

O interesse pelas artes colocou a baronesa entre os primeiros patrocinadores da instalação das aulas para o sexo feminino no Liceu de Artes e Ofícios, em 1881.

Os primeiros contribuintes foram a baronesa de São Mateus, falecida, com 2000\$, a esposa do dr. Carneiro Leão, com 1.000\$, a baronesa de Guararema, advogado e proletário, com 200\$, Eduardo Lemos, do Gabinete Português de Leitura, Elias Novaes, com 100\$, e o cônego dr. Honorato, da Notre Dame, com 20\$.⁴⁰

Para a inauguração, a 14 de outubro de 1881, cerimônia prestigiada pelo casal imperial, foi composto um livro comemorativo que trazia os retratos das principais promotoras, a princesa Isabel, da baronesa de S. Mateus, Zeferina



Figura 15 – Beneméritas do Liceu de Artes e Ofícios. Fonte: *Revista Binóculo*, n. 11, 1881.

Carneiro Leão, Belmira Amélia da Silva e Lucinda Furtado Coelho (Figura 15). O nome de Zeferina foi dado a uma das salas do pavimento térreo do Liceu, em reconhecimento a seu patrocínio.

O casal Carneiro Leão manteve seu apoio ao Liceu depois de sua contribuição inicial. Henrique instituiu o prêmio Marquês de Paraná no valor de 100\$000, a ser dado à aluna da classe de desenho de figura que mais se destacasse, além de ter auxiliado a construção de outras alas da escola. Seus investimentos em educação já eram significativos em 1873, quando foi nomeado Oficial da Ordem da Rosa por relevantes serviços prestados à instrução pública, e incluíram, entre outros, contribuição para construção de escola noturna na praça São Salvador. Já viúva, Zeferina apoiou a Comissão Propagadora das Artes no Brasil, oriunda do Salão dos Novos, com o fim de promover exposições e eventos para novos artistas.

A baronesa de Paraná faleceu em sua casa na rua Marquês de Abrantes aos 77 anos, em 22 de setembro de 1936. Até o fim da vida manteve-se entre os dois mundos, o rural e o urbano. No mundo urbano desenvolveu seus pendores artísticos, o canto e a pintura, exercidos com grande habilidade. Sem filhos, envolveu-se em projetos educacionais, especialmente o Liceu de Artes e Ofícios, incentivando o ensino técnico e artístico e o acesso feminino à educação. No mundo rural acompanhou o crescimento da fazenda Lordelo, sonho do marquês de Paraná tornado realidade e fortalecido pela marquesa, e depois pelo barão de Paraná, que investiu em pesquisas para adaptação e melhoramento de plantas e animais. O sucesso do café no mercado internacional deu à família riqueza que sustentou suas ações sociais e permitiu acesso a tecnologia que contribuiu para superar o momento da abolição. A falta de herdeiros dispersou o legado dos barões, tendo desaparecido os imóveis do Flamengo e estando a fazenda Lordelo em outras mãos.

A casa, em frente às palmeiras, com seu ar palaciano de sacada sustentada por dois leões de pedra e a sua varanda robusta, deve ainda estar lá, possuída por pessoas estranhas, mas sem a sua alma criadora. Quando a vi pela última vez, tinha sido abandonada havia vinte anos.⁴¹

NOTAS

- 1 Ana Lucia Vieira dos Santos. Arquiteta, doutora em História (Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense – PPGHis/UFF), professora adjunta da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFF, coordenadora do Laboratório de Estudos de Patrimônio (EAU/UFF), vice-coordenadora da seção brasileira do projeto *A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores*. Autora de diversos artigos sobre a casa brasileira. E-mail: aluciavs@gmail.com
- 2 Ana Pessoa. Arquiteta, doutora em Comunicação e Cultura, pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa, onde dirigiu o Centro de Memória e Informação de 2003 a 2015, e onde atua no setor de História como coordenadora da seção brasileira do projeto *A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores*. Foi co-organizadora, de 2006 a 2019, de uma dezena de edições sobre séries de anais de seminários sobre museus-casas, jardins históricos e casas senhoriais, autora de artigos e

- dos livros *Carmen Santos e o cinema dos anos 20* (Aeroplano, 2002), e *Cartas do sobrado* (FCRB, 2008). Membro do IHGB e do Colégio Brasileiro de Genealogia. E-mail: anapessoa55@gmail.com.
- 3 Douglas Fasolato. Advogado, especialista em Gestão Cultural (Senac) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Coordenador de Museus da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (Funarj) e diretor da Casa da Marquesa de Santos (Museu da Moda Brasileira/Funarj). Ex-diretor-superintendente da Fundação Museu Mariano Procópio e membro do Conselho de Amigos do Museu Mariano Procópio; membro do Conselho Estadual de Políticas Culturais do Rio de Janeiro; Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Juiz de Fora; Membro do Colégio Brasileiro de Genealogia e Membro do Icomos-Brasil. E-mail: douglas.fasolato@gmail.com.
 - 4 “O dote que recebi não preciso declarar-o, pois que não devo contas a ninguém; basta que diga que apresentei-me na vila de S. Sebastião como juiz de fora, levando comigo oito escravos de minha propriedade (apoiados), uma mobília rica para o pais e uma baixela de prata, tanto para serviço de chá, como de mesa; além disso, tinha deixado alguns vinténs em poder de meu sogro, que os pôs em rendimento”. Discurso autobiográfico pronunciado no Senado, pelo então visconde de Paraná, presidente do Conselho, na sessão de 31 de julho de 1854”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 236, p. 275-284, 1957. p. 277.
 - 5 Integrante da família de Joaquim de Barros e Joaquina Pereira de Barros, que daria nome ao Morro da Viúva, que divide os bairros do Flamengo e Botafogo pela orla da baía. Tiveram os filhos Maria Januária Pereira de Barros e Honório Hermeto Carneiro Leão de Barros.
 - 6 Sobrinha do visconde de Itaboraí, Joaquim José Rodrigues Torres, e filha de Cândido Rodrigues Torres, barão de Itambi.
 - 7 Pais de Pedro José Netto Teixeira (1858-); Henrique Carneiro Leão Teixeira (1869-) e Ana Maria Carneiro Leão Teixeira. Título em 13 de junho de 1888.
 - 8 LEÃO, Honório Hermeto Carneiro. [Carta a Maria Henriqueta Carneiro Leão]. Montevidéu, 20 jan. 1852. Coleção Leão Teixeira Fo: lata 748, pasta 20 (Honório Carneiro Leão). Arquivo do IHGB.
 - 9 Ibid.
 - 10 Discurso autobiográfico pronunciado no Senado, pelo então visconde de Paraná, presidente do Conselho, na sessão de 31 de julho de 1854. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 236, p. 275-281, 1957. p. 281.
 - 11 Segundo Ferraz, “O retrato mortuário é uma aquarela de autor desconhecido, feita segundo litografia de Clément Bernard Louis Thérrier. Porém, segundo Fernando Gouvêa, a litografia de Thérrier foi baseada em uma fotografia feita por Revert Henrique Klumb (183?-1886)”. FERRAZ, Paula Ribeiro. *Retratos do marquês: a construção da memória de Honório Hermeto Carneiro Leão pela iconografia. 19&20*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/retratos_marques.htm>. Acesso em: 14 abr. 2020.
 - 12 Notícias e avisos diversos. *Correio da Tarde*, Rio de Janeiro, p.2 3 maio 1861.
 - 13 <https://hamiltonjuniorblog.wordpress.com/>
 - 14 *Gazeta da Tarde*, p. 2, 22 dez. 1888.
 - 15 Imperial Irmandade Nossa Senhora de Glória do Outeiro, ALMANAK ADMINISTRATIVO MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO, 1857, p. 370; Associação São Vicente de Paulo ALMANAK, 1857, p. 376, Imperial Irmandade do Senhor dos Passos no ano Compromissal de 1858-1859, ALMANAK, 1859, p. 404, e Devoção de Nossa Senhora da Piedade da Igreja da Santa Cruz dos Militares. ALMANAK, 1862, p. 370.
 - 16 Cartas da marquesa de Paraná a vários destinatários. IHGB.
 - 17 ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, n. 4, 1867.
 - 18 ANRJ. Juízo de Órfãos e Ausentes. ZN. Inventário marquês de Paraná. n. 3001, cx.2762, gal. A, 1856.
 - 19 Cartas da Marquesa de Paraná a seu filho Henrique. IHGB.
 - 20 Inventário.
 - 21 Discurso autobiográfico pronunciado no Senado, pelo então visconde de Paraná, presidente do Conselho, na sessão de 31 de julho de 1854. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 236, p. 275-281, 1957. p. 280.
 - 22 Em 1878, quando da publicação da nova numeração da cidade, a marquesa do Paraná é citada como proprietária na rua Marquês de Abrantes 27, 29 e 31, Senador Vergueiro 44 e 46, e Praia de

- Botafoço 34; e seu filho Henrique na rua Marquês de Abrantes 29A, Senador Vergueiro 46A, 46B, 46C, Praia de Botafoço 30 e 36. O finado Honório Carneiro Leão, na Praia de Botafoço 38; a antiga chácara de seu genro Jerônimo José Teixeira Junior está numerada como Marquês de Abrantes 1 a 5, e Senador Vergueiro 1; e as terras de Constantino Pereira de Barros, na Praia do Flamengo estão numeradas de 76 a 96. CAVALCANTI, J. Curvello. *Nova numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade, [1978?].
- 23 Apontamentos extraídos dos autos de inventário do marquês do Paraná, 1856. Arquivo do IHGB.
- 24 Pedro morreu de sarampo enquanto o pai estava em Montevidéu e Honório faleceu em 1873.
- 25 Diversos anúncios publicados nos jornais da década de 1870 e 1880.
- 26 Casamento Henrique e Zeferina. BRASIL, Rio de Janeiro, Registros da Igreja Católica, 1616-1980. In: FAMILYSEARCH. Salt Lake City: Intellectual Reserve, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3mi-fDkp>>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- 27 Expressão de Mariana Muaze, “mundos da fazenda” deve ser trabalhada de forma alargada a fim de problematizar não somente a diversidade da cultura material, construções, lugares de morada e ambiente natural que existiram nesses espaços, mas também as múltiplas relações de trabalho, formas de vida e experiências sociais estabelecidas entre os sujeitos históricos no interior das grandes propriedades cafezeiras. MUAZE, Mariana. *O Vale do Paraíba Fluminense e a dinâmica imperial*. Disponível em: <www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/sistema/wpcontent/uploads/2010/12/15_mariana_muaze.pdf>. Acesso em: 1 maio 2019
- 28 MESSEDER, Luciana. *Por uma contextualização sócio histórica de A menina morta, de Cornélio Penna*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. p. 52
- 29 Do original datilografado de Cornélio Penna, intitulado *Sob o signo das palmeiras: o estado do Rio*. FCRB.
- 30 DORNAS FILHO, João. *O ouro das Gerais e a civilização da capitania*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957. p. 131-133. Biblioteca Pedagógica Brasileira Brasileira, n. 293.
- 31 Hamilton da Silva Pires, casado a 6 de junho 1901 com Maria Januária de Barros (O FLUMINENSE. Rio de Janeiro, 8 jun. 1901), recebeu o título de visconde Hamilton Pires do rei de Portugal (A CAPITAL. Rio de Janeiro, 13 maio 1907).
- 32 CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 13 set. 1908.
- 33 Recuperação de cirurgia extração cálculos biliares. O PAIZ. Rio de Janeiro, 11 out. 1915.
- 34 Morte do barão. A NOITE. Rio de Janeiro, 10 mar. 1916.
- 35 JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, n. 7, 1924.
- 36 GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 1926, 4 jul.
- 37 REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano 6, n. 280, p. 6, 1881.
- 38 REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano 7, n. 295, p. 3, 1882.
- 39 Ibid.
- 40 GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 20 jun. 1881.
- 41 Do original datilografado de Cornélio Penna, intitulado *Sob o signo das palmeiras: o estado do Rio*.

As origens da Chácara do Paraíso, em Nova Friburgo

Carolina de Moraes Calvente¹

Este artigo apresenta os resultados iniciais de um estudo voltado para a trajetória histórica e cultural da Chácara do Paraíso, propriedade com quase 160 anos de existência localizada em Nova Friburgo, município do estado do Rio de Janeiro. A pesquisa tem como objetivo principal a caracterização da sua evolução construtiva no contexto histórico da região e da genealogia dos proprietários. Neste cenário, busca-se identificar aspectos da tradição familiar que possam ter colaborado para sua preservação.

A chácara é uma antiga propriedade rural que surgiu no início do século XIX e teve o seu desenvolvimento atrelado à criação da cidade, originalmente uma colônia criada na década de 1820 para a ocupação de imigrantes suíços.

A terra inicialmente destinada à exploração agrícola deve sua configuração atual e a de suas instalações a Josephina e José Antônio Marques Braga, bem como a seus descendentes, proprietários desde meados de 1850. Essa família participou da construção da cidade e do desenvolvimento da região desde o início, a partir da união de imigrantes pioneiros.

Situada atualmente em área urbana, a 10 minutos do centro da cidade, a chácara mantém a atmosfera rural, preservando em seu interior a antiga sede, seus jardins e as áreas naturais do entorno. Além de exemplar arquitetônico de uma época, seu valor está associado à sua relação com a história da cidade e de seus proprietários, bem como à importância por eles atribuída à permanência da casa e das suas memórias por seis gerações.

OS PRIMÓRDIOS DO DESENVOLVIMENTO NA REGIÃO

Na segunda metade do século XVIII, a região que hoje abrange Nova Friburgo estava compreendida nos chamados Sertões do Macacu, área situada entre a serra do Mar e o rio Paraíba do Sul, até então habitada por tribos indígenas. Sua ocupação tardia ocorreu em função de ter sido considerada pelo governo português uma zona estratégica. Por esta razão teve seu acesso restrito durante o ciclo do ouro ocorrido em Minas Gerais ao longo do século XVIII.

Com dificuldades em fiscalizar a área cada vez mais invadida por contrabandistas, sendo o mais famoso deles conhecido como “Mão de Luva”, o governo passou a promover a sua ocupação como forma de controle, fundando em 1785 a freguesia de Cantagalo, que veio a se tornar o principal centro comercial da região.

O território foi então parcelado e ofertado para exploração, inicialmente de minério, e, como esse se mostrou escasso, logo passou-se à exploração agrícola. A preferência na obtenção de terras era para quem tivesse meios para investir na produção, o que resultou na formação de uma aristocracia na região.

Ainda no início do século XIX, a partir da consolidação da cultura cafeeira em finais do século XVIII, a região vivenciou uma grande prosperidade que alcançou seu auge nas décadas de 1850 e 1860. A partir de 1818, durante as negociações para a criação de uma colônia de imigrantes entre dom João VI e o governo suíço, a escolha de sua localização se daria em meio a esse contexto. De fato, o território a ser ocupado pela futura colônia a partir de 1820 seria fisicamente determinado pela compra de três fazendas nas proximidades de Cantagalo: Morro Queimado, São José e Córrego Dantas.²

O SURGIMENTO DA COLÔNIA E A CONSTRUÇÃO DA VILA

A formação do núcleo colonial de Nova Friburgo marca o início de uma política de colonização estrangeira no Brasil voltada para a ocupação e desenvolvimento territorial, dando outro enfoque à cultura puramente exploratória praticada até então.³ A mudança foi impulsionada fundamentalmente pela crise vivenciada pelo império colonial português ante a expansão francesa. Como forma de diversificar os produtos e ampliar o mercado consumidor interno, Portugal viu como solução aumentar o investimento nas colônias, beneficiando sobretudo parceiros como a Inglaterra.

Com efeito, a vinda da família real para o Brasil, em 1808, modificou a situação subsidiária do país, colocando-o no epicentro econômico. O ato mais representativo dessa nova fase foi a abertura dos portos brasileiros, o que eliminou a proteção contra o acesso estrangeiro e ampliou o relacionamento do país com o mundo. A transformação do Rio de Janeiro em capital do império acabou por transformar completamente a realidade local.

A ideia da criação de uma colônia de imigrantes no Brasil partiu inicialmente de Sebastien-Nicolas Gachet, capitalista suíço que via no negócio uma oportunidade de lucrar com o gerenciamento da comercialização dos produtos explorados pelos colonos. Internamente, a pobreza que atingiu a Suíça após o final das guerras napoleônicas fez com que uma das alternativas consideradas pelo governo fosse o deslocamento de parte da população para outros países.

Assim, o projeto foi recebido com simpatia tanto pelo governo da Suíça, que buscava saídas para a miséria enfrentada pela população, como por dom João VI, que viu na proposta uma oportunidade de pôr em prática o povoamento planejado e a formação de mão de obra alternativa à de trabalhadores escravizados no país.

O acordo, que entrou em vigor por decreto de dom João VI em 1818, estabelecia a vinda de 100 famílias suíças católicas, com passagem financiada pelo rei, que seriam naturalizadas assim que chegassem ao porto e morariam inicialmente em casas provisórias, recebendo uma quantidade de terras e sementes, além de subsídio em dinheiro nos dois primeiros anos, bem como isenção de impostos por 10 anos, até 1829.

A escolha da localização da colônia obedeceu à determinação de que devesse estar perto da corte por questões de segurança e proteção do rei e a indicação pela região de Cantagalo e pela Fazenda do Morro Queimado partiu a princípio de monsenhor Pedro Machado de Miranda Malheiros, nomeado inspetor da futura colônia.⁴

A saga das famílias suíças em seu trajeto para o Brasil foi bastante penosa. Houve inúmeros contratemplos e dificuldades, tais como doenças, problemas financeiros, número de indivíduos que extrapolava o acordo inicial e, finalmente, frustrações com as condições oferecidas na colônia.⁵

Em 1821, quando chegaram as últimas levas de colonos, a cidade estava dividida em três núcleos determinados pela hidrografia.⁶ As 100 casas construídas inicialmente não comportavam a quantidade total de colonos, obrigando famílias a compartilharem residências, num modelo definido por Gachet como “famílias artificiais”. O principal problema residia na improdutividade de muitos lotes destinados aos colonos para a produção agrícola, também conhecidos como *datas* coloniais.

Diante disso, o governo consentiu já no primeiro ano de formação da colônia, a concessão de novas áreas para criação de sítios ou chácaras em terras vizinhas. Nos anos seguintes haveria uma movimentação de colonos em busca de locais mais favoráveis, deslocando-se principalmente para duas direções principais: Cantagalo e Macaé (atual Lumiar).⁷

Um decreto da Câmara Municipal publicado em 5 de maio de 1821 ilustra o atendimento ao pleito dos colonos diante das dificuldades encontradas no cultivo das terras.

Acordaram mais que atendendo os requerimentos que lhes fizeram os colonos suíços e mais portugueses de não terem terras próprias nos seus números que absolutamente nada dão, pediam terrenos provisórios nas terras vizinhas à Vila. Acordaram lhes conceder, provisoriamente, os ditos terrenos para suas chácaras até que se repartissem as terras do Conselho para, então se aforar, em prazo perpétuo e por acharem os requerimentos justos acordaram que se botasse editais para chegar a notícia a todos.⁸

Com os problemas enfrentados somados às dificuldades impostas pelo clima frio e chuvoso e o crescente esvaziamento da vila, fracassa o projeto inicial de colonização da “Suíça Brasileira”. Uma nova leva de aproximadamente 300 imigrantes alemães chegaria a Nova Friburgo em 1824, mas boa parte deles também partiria em busca de condições

climáticas mais amenas principalmente rumo à prosperidade vivida em Cantagalo.

No sentido inverso, Nova Friburgo começa a se reerguer como entreposto comercial por meio do escoamento do café produzido na região, aproveitando-se da alta circulação de tropeiros para alavancar o comércio local. O desenvolvimento da cidade ganha força em 1829, com os trabalhos de urbanização e saneamento promovidos pelo médico Jean Bazet, o que favorece a criação de uma imagem da cidade como local propício para o tratamento e a cura de doenças, que se consolida como uma das suas principais vocações nas décadas seguintes.

Nesse cenário, destaca-se uma das primeiras hospedarias da vila, fundada em 1837 pelo casal de imigrantes Marianne e Guillaume Salusse para receber doentes em busca de tratamento e que prospera rapidamente, tornando-se nos anos seguintes o importante Hotel Salusse, que teve seu auge na década de 1880.⁹

O sucesso do casal franco-suíço é comumente atribuído à grande capacidade empreendedora de Marianne nos negócios bem como nas questões familiares, mediante a criação de redes de relacionamento com pessoas externas à colônia, seja pela atividade hoteleira, seja pelo casamento de seus filhos.¹⁰

O casamento de Josephina, sua filha mais velha, com José Antônio Marques Braga, um homem de negócios da capital, ocorreu a exemplo dessa estratégia. Os dois iriam adquirir muitos bens na cidade, entre eles a Chácara do Paraíso, na década de 1850.

A ORIGEM TERRITORIAL DA PROPRIEDADE

As origens da Chácara do Paraíso remontam à fundação da cidade, na década de 1820. Segundo a historiadora Marieta de Moraes Ferreira (2008), no livro *Histórias de família: casamentos, alianças e fortunas*, que narra a trajetória dos proprietários da casa a partir de meados de 1850, considera-se a hipótese de que a propriedade tenha surgido no formato de um lote cedido a colonos para exploração agrícola.

É o que se depreende do documento mais antigo conhecido referente à propriedade, redigido em francês e datado de 10 de junho de 1826. Ali aparecem, como donos da terra chamada Igname, Jost Voeber, a viúva Marguerite Zahno e a filha desta, Elisabeth. A terra que lhes fora “cedida e atribuída no princípio pela autoridade competente” era, por aquele instrumento, “cedida, vendida e alienada para todo o sempre” a Aléxis Thorin.¹¹

Os envolvidos na transação, Voeber, Zahno e Thorin, integram os registros de imigrantes suíços pioneiros que chegaram a Nova Friburgo entre 1819 e 1820.¹²

Há, contudo, uma lacuna documental sobre a situação fundiária da propriedade entre Thorin e José Antônio Marques Braga, que adquire a chácara a partir da década de 1850, pois não foi encontrada a escritura de compra por Marques

Braga. Sabe-se apenas que ambas as propriedades, atribuídas a Thorin e a Marques Braga, possuíam o mesmo nome.

Antes disso, com base no histórico da formação da região, depreende-se que o local tenha sido originalmente parte de uma das sesmarias concedidas para exploração agrícola a partir da criação de Cantagalo, no final do século XVIII, no processo que antecedeu a fundação da cidade.

Em busca de referências ao nome Inhames, ou *Ignames*, como consta do documento original, deparamo-nos com algumas pistas que dão conta de que a área possuía uma configuração mais ampla do que a de um lote apenas, assemelhando-se mais a uma localidade.¹³

Essa conclusão fica clara a partir de três episódios narrados em atas da Câmara Municipal, nos quais o termo é citado primeiramente em 1820, num processo de arrolamento de bens de Nicolas Gachet;¹⁴ em 1833, na construção de uma estrada de ligação da Vila com a fazenda São José;¹⁵ e em 1851, com a medição judicial de terras com fins de pagamento de foro.¹⁶ No primeiro caso, a área aparece em referência a uma fazenda e nos outros dois, como uma região.

A partir disso, a hipótese que nos pareceu mais plausível é que, tendo sido reservada inicialmente por Gachet, a terra teria sido desmembrada de uma das sesmarias compradas para a fundação da cidade, ficando de fora da malha de datas coloniais desenhada inicialmente, como foi o caso também de terras que ficaram com a coroa ou as autoridades envolvidas no planejamento inicial.

Após o seu arrolamento por dívidas, a área deve ter sido dada em concessão a colonos, talvez dividida em lotes menores, mas mantendo o nome da propriedade original como referência da sua localidade, o que explica a ocorrência de diversos lotes de proprietários diferentes na área denominados Inhames, conforme fica claro nos registros encontrados em atas da Câmara Municipal.

Outra suposição, a partir dos registros e documentos encontrados, é que tais propriedades possam ter sido lembrados mais adiante, voltando a configurar uma única propriedade a partir de meados de 1850, pelas mãos de Marques Braga.

A CASA E SUAS ETAPAS CONSTRUTIVAS

Atualmente a chácara é mantida por seus proprietários como um imóvel privado de uso residencial. A propriedade possui cerca de 147 hectares e situa-se em zona urbana, a aproximadamente três quilômetros do centro da cidade. A antiga sede é composta por três casas, sendo a principal e mais antiga uma casa térrea com porão alto e fachada principal em estilo *chalet*, um sobrado e uma casa térrea, ambos em estilo tradicional luso-brasileiro. Complementam o conjunto jardins frontais e laterais e algumas edificações menores no entorno (Figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2 – Fachada frontal e acesso principal. Fonte: acervo particular.

Acesso
Aleia de acesso em
reta frontal de terra
batida faz ligação da
estrada com a casa,
terminando em um
porte-cochère.



Sede

- 1. Casa principal**
- 2. Cozinha**
- 3. Sobrado**
- 4. Jardins frontais e laterais**
- 5. Curral e edificações de apoio**

Para o estudo da casa, foi utilizado como metodologia o estabelecimento de fases ou etapas construtivas, durante as quais as decisões tomadas definiram determinada organização espacial.

Serviram de fio condutor as gerações das famílias que se instalaram e suas respectivas vivências, a partir do marco inicial estabelecido pelo casal Josephina e José Antônio. Foram também consideradas as influências externas exercidas pelas relações de parentesco, que geraram novos repertórios, muitas vezes representados espacialmente por acréscimos, reformas e inserção de novos objetos.

A Figura 3 ilustra as três gerações iniciais da família e correlaciona as fases construtivas pelas quais a casa passou. A primeira fase ocorre durante a gestão do casal Josephina e José Antônio Marques Braga, que se inicia com a compra da casa, em 1858, e se estende até o início da segunda fase, quando seu filho Augusto se casa com Zinha Neves e assume a propriedade, em 1870. Mais adiante, a terceira fase teria seu marco com a gestão da filha mais nova do casal, Pequenina Braga, que junto a seu marido, Vicente Ferreira de Moraes, fica à frente da administração da casa, a partir de 1936.



Figura 3 – Quadro-síntese das fases construtivas da casa em relação à genealogia da família. Fonte: a autora (2019).

Na perspectiva das fases estabelecidas nem sempre a passagem da casa de uma geração para a próxima caracterizou o início de uma nova etapa construtiva. É o caso, por exemplo, da terceira fase, que poderia ter-se iniciado em 1914, pelo fluxo natural de herança, com a morte de Zinha e o recebimento da propriedade por seus cinco filhos. Entretanto uma nova fase será sentida de fato a partir de 1936, com o casal Moraes assumindo a sua administração, conforme detalharemos mais adiante.

Um esquema obtido pela transposição das fases para um modelo gráfico (Figura 4) permite visualizar o crescimento espacial do conjunto a partir do marco inicial proposto.

Adiante veremos mais detalhadamente que as informações extraídas do inventário de José Antonio dão conta de que havia no local apenas

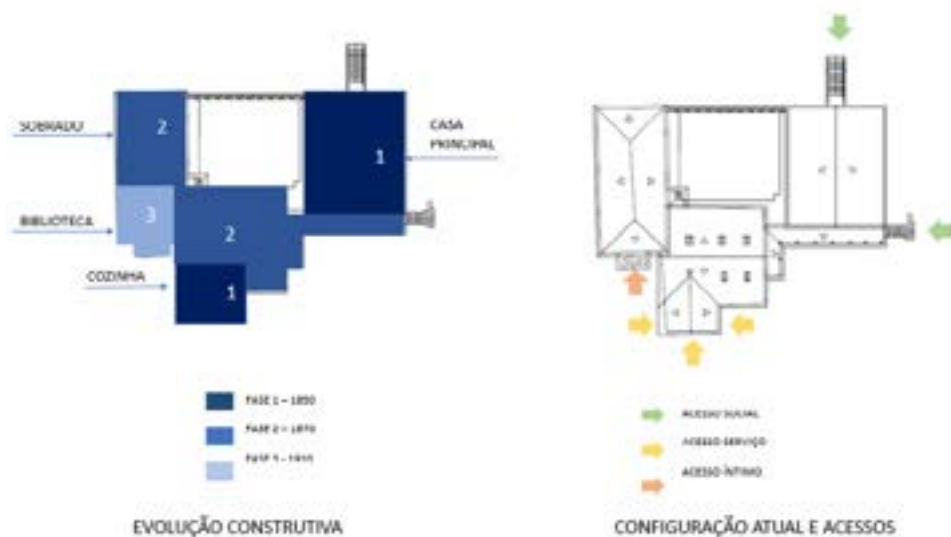


Figura 4 – Planta baixa com esquemas hipotéticos sobre a evolução construtiva da casa. Fonte: a autora (2019).

uma edificação principal e mais benfeitorias, o que se supõe tratar das instalações de uma cozinha, construída separadamente e provavelmente no mesmo local onde hoje permanece. Essa foi, portanto, considerada a primeira fase da casa.

Já na década seguinte, com Augusto e Zinha, período que caracterizamos como segunda fase, supõe-se que as mudanças ocorridas teriam ocasionado a transformação da aparência e da escala da sede, por meio de uma grande reforma que elevou a propriedade a outro patamar.

A principal alteração dessa fase na parte existente parece ter sido na fachada principal em estilo tradicional, que ganha inserções características do Romantismo que a aproximam de um *chalet*, assim como um telhado de duas águas voltado para a fachada frontal, arrematadas por lambrequins rendilhados de madeira, por exemplo.¹⁷ Além disso, há uma adição de um sobrado à direita da casa principal, inaugurando uma nova ala íntima no conjunto, e é provável que tenha havido ainda uma extensão do bloco da cozinha, aproximando-o da casa principal. A partir dessas alterações, delimitam-se também as áreas externas, passeios e jardins, assim como edículas de apoio, tais como viveiros de animais, curral, garagens, hortas (Figura 5).

Após 1936, mais uma grande reforma foi promovida pelo casal Vicente e Pequeninha, que não só estendeu a área do sobrado para abrigar o gabinete de Vicente, como também realizou uma ampla reforma de modernização da casa, principalmente dos banheiros e cozinha.

Ao analisar as mudanças ocorridas em momentos distintos, nota-se uma constante busca pela adequação da casa às atividades relacionadas

ao estilo de vida dos proprietários, o que é especialmente perceptível na segunda e na terceira geração devido à intensa movimentação social que lhes era característica e que se refletiu claramente no uso da casa e na sua configuração.

Em meio à urgência de modernização, parece haver um padrão característico familiar em tentar manter vestígios da história e das gerações anteriores. A exemplo do casal Zinha e Augusto, os sinais dessa mistura aparecem no resultado híbrido de partes da casa construídas na mesma época, parcialmente incorporando elementos de um estilo arquitetônico recentemente inserido no contexto local, a um partido tradicional. Em outro momento, isso se nota por meio da inserção de novas peças de mobília em meio a peças antigas, sem que haja em nenhum momento uma renovação completa.

Com Vicente e Pequeninina recém-chegados de uma longa temporada na Europa, a modernidade se concretizou no plano infraestrutural, introduzindo na casa elementos que propiciavam mais conforto, tais como banheiros com instalações hidráulicas modernas e voltados para o interior da residência. A construção de um gabinete de trabalho particular para Vicente representou o surgimento de um cômodo dedicado a uma atividade específica na casa com uma subdivisão do setor íntimo em espaço de trabalho com acesso ao setor social.¹⁸

A análise da circulação e dos diversos pontos de acesso que existem atualmente é evidência conclusiva do crescimento orgânico da casa, onde os novos usos foram sendo adicionados sobrepondo-se aos que já existiam,



Figura 5 – Fotografia do conjunto lateral à casa principal onde aparecem o sobrado e bloco da cozinha. Fonte: a autora (2019).

e os “caminhos” foram sendo adaptados sem que houvesse uma racionalidade, o que permitiu várias possibilidades de trajeto.

Uma terceira e última grande reforma foi realizada na década de 1960 pelos filhos de Vicente e Pequeninina. Embora não seja objeto deste artigo, cumpre registrar que a ideia central da mudança denotava uma visão da propriedade como casa de campo, com claro foco no setor social e áreas externas. Segundo o relato de familiares, a inscrição do ano 1821 na empena da fachada principal teria sido incorporada nesse momento em homenagem à fundação da cidade, mais uma evidência do padrão familiar de incorporar os elementos do passado nas reformas do presente (Figura 5).

FASE 1: CHÁCARA DOS INHAMES

Segundo a memória familiar, foi Josephina quem convenceu o marido a comprar a chácara, a título de investimento, entre tantos imóveis adquiridos pelo casal no intervalo entre 1845 e 1864. Guarda-se dessa época a ideia de que o local foi pouco utilizado pelos donos, que preferiam a vida na cidade e dificilmente teriam realizado alguma grande benfeitoria ali.

O pouco que se sabe sobre esse momento inicial pode ser extraído com mais segurança do inventário de José Antônio, falecido em 1864, cinco anos depois da suposta compra da casa, em 1858, que descreve o imóvel como “Uma chácara denominada Inhames com uma casa de vivenda com 51 palmos de frente e 64 de fundos, coberta de telha e todas as mais benfeitorias”.¹⁹

Por comparação, supõe-se que a menção tivesse sido à casa principal e, ainda, que essa construção era assistida por uma cozinha externa, descrita no inventário como benfeitoria. É também por meio desse documento que se conhece a lista de 10 peças de mobília, 28 animais e cinco trabalhadores escravizados adultos, o que eventualmente fornece pistas sobre a configuração interna da casa, bem como seu funcionamento.

As breves informações encontradas ensejam que as atividades desenvolvidas ali eram domésticas e esporádicas, já que não havia indícios de uma produção agrícola expressiva ou de um número de objetos e serviços que sustentasse o uso residencial ou social na forma cotidiana, mesmo para os modestos padrões locais. Colabora com essa ideia a informação de que o casal possuía recursos e um estilo sofisticado de vida, o que a essa altura do desenvolvimento da cidade os aproximava mais da vida urbana e suas crescentes novidades.

José Antônio Marques Braga, nascido no Rio de Janeiro em 1820, era filho de um importante comerciante português baseado na corte. Em 1843, aos 16 anos, retornando de sua formação educacional na Inglaterra, estabeleceu-se em Friburgo, casando-se com Josephina Salusse em 1845. Juntos tiveram dois filhos, José Antônio (Juca) e Augusto. Construiu seu patrimônio com a ajuda de recursos recebidos por herança de sua mãe a partir de investimentos

feitos em imóveis na cidade, tais como terrenos ao redor da praça principal, a Chácara dos Inhames e a fazenda São Bento.

Por conta disso, a família desfrutou de uma vida confortável, com padrões acima da média usual na cidade. Um dos destaques do inventário foi uma biblioteca com mais de 100 obras, o que revelava seu perfil intelectual. José Antônio participou ainda da política local como vereador, a partir de 1862.

Mesmo que na evolução da história da chácara o nome de Marques Braga tenha ficado em evidência como a linhagem dominante entre os proprietários, foi a figura de Marianne Salusse, mãe de Josephina, que vigorou como a grande matriarca, agregando as memórias familiares em torno de sua imagem e história de vida, como a mítica *Grand Maman*, ao longo das gerações seguintes: “A história de Marianne é contada como uma saga por seus descendentes, que a consideram a figura central da família, por sua obstinação e capacidade de trabalho”.²⁰

Dois anos depois da morte do marido, em 1864, Josephina se casou com Galiano Emílio das Neves e teve com ele mais um filho. A chácara, contudo, coube por herança a Augusto, que ao voltar da Europa casou-se com Adelaide (Zinha) das Neves e passou a assumir a propriedade.

Até esse momento as informações disponíveis permitiram traçar um perfil da então Chácara dos Inhames como uma habitação rural modesta com porão alto, cujo partido devia seguir o modelo tradicional colonial utilizado no país, conforme descrição de Nestor Goulart.²¹ Possuía dois ou três quartos, ligados diretamente a um ambiente maior de estar, uma sala de jantar e uma cozinha construída separadamente. Tratava-se, portanto, de um programa voltado para o uso íntimo familiar.

Acreditamos que o aparecimento de chácaras e sítios em Nova Friburgo se relacionou inicialmente com a movimentação de colonos, em razão da exploração agrícola nas datas coloniais, que eram lotes maiores do que os urbanos e menores do que as sesmarias e fazendas de café da região, localizados em uma zona de transição entre esses dois territórios.

Como uma ocupação intermediária, entre a zona urbana e a rural, estavam presentes nas chácaras os elementos da cultura agrícola em pequena escala ou de subsistência, bem como algumas atividades semi-industriais que se valiam da proximidade de um centro urbano e suas facilidades, mesmo que pequeno como Nova Friburgo.²² Esse nos pareceu ser o caso da Chácara dos Inhames, estando mais latente nesta fase o aspecto agrícola do que o urbano.

FASE 2: CHÁCARA DE AUGUSTO E ZINHA BRAGA

A comparação do inventário de Augusto Marques Braga, falecido em 1895, 25 anos após herdar a chácara, com o de seu pai demonstra um crescimento substancial de benfeitorias, objetos e móveis (já arrolados por cômodo) sem,

entretanto, fazer menções específicas a reformas, construção de novas alas ou ampliações.

Para além desse documento e suas valiosas informações, acreditamos ter sido justamente esse o momento de uma grande reforma, com alteração de fachada, formatação do acesso e dos jardins, ampliação da área da cozinha e inclusão do sobrado lateral.

O que nos leva a esse raciocínio é a junção de várias informações complementares, partindo-se da premissa de que uma mudança substancial ocorreu em algum momento após a morte de José Antônio, pois a descrição da casa em seu inventário é bastante clara e dá conta de que ela era bem menor do que é hoje.

Adicionalmente, a memória familiar atribui a essa fase a construção do sobrado lateral à casa principal, que segundo alguns teria sido erguido por ordem de Josephina para hospedar o filho, a nora e os netos, enquanto outros atribuem a sua criação ao próprio casal, o que nos parece mais plausível.

Também não foi possível determinar quando se deu a intervenção na fachada da casa principal para aproximar-se da aparência de *chalet* (Figura 6). Sabe-se que essa configuração – frontão triangular, decorado com estuque ou com recorte de madeira, protegido por beirais, prolongamento das águas do telhado, arrematados por lambrequins de madeira recortados –,²³ foi inspirada nas habitações alpinas e divulgada pelo Romantismo, largamente adotado na Europa a partir dos meados do século.



Figura 6 – Fotografia da casa no início do século XX (1908?). Fonte: arquivo pessoal.

O modelo havia sido introduzido em Nova Friburgo na década de 1860, na Chácara do Chalet, casa de campo da família Clemente Pinto, do barão de Nova Friburgo. A casa foi projetada pelo arquiteto alemão Carl Waehneldt,²⁴ cujo plano foi apresentado, entre outros projetos, na Exposição Geral de Belas Artes, em 1862, e seria construída na mesma década.²⁵

Os registros do inventário de Augusto indicam um crescimento material notável no período, o que está de acordo com a ideia de que o casal possuía meios para investir na propriedade e, não só isso, nutria grande interesse por ela. Além disso, a inauguração das ferrovias ligando a região ao Rio de Janeiro, com o objetivo principal de escoar a produção cafeeira de Cantagalo, ampliou a oferta de produtos, a circulação de pessoas e o surgimento de serviços na cidade, transformando definitivamente a realidade local.

É certo que a chácara passou a ser utilizada com mais frequência, pois ambos cultivavam intensa movimentação social e, apesar de residirem no centro da cidade, consideravam o local uma agradável propriedade campestre. São dessa época matérias publicadas na imprensa local narrando eventos sociais na chácara de dona Zinha Braga,²⁶ com destaque para um animado piquenique realizado em 1902 (Figura 7), que deslocou um grupo de convidados ilustres da sociedade em comitiva até o local, merecendo ao final um poético relato do jornal *A Sentinella*.

Admirável era então a vista que se descortinava: as colinas tão caprichosamente arborizadas iam em suaves rampas morrer na esplanada verdejante no meio da qual se erguia garbosa e iriada, uma torre Eiffel de flores com 30 metros de altura, alegoria ao grande monumento de Paris, e limitando esta paisagem de tão palpitante beleza, as curvas sinuosas das montanhas que circundam aquela chácara encantadora.²⁷



Figura 7 – Piquenique na Chácara, 1902. Fonte: Ferreira (2008).

Augusto foi um ilustre personagem da cidade. Major da Guarda Nacional e chefe do Partido Republicano, ajudou a fundar a Sociedade Musical Campestre Friburguense e o Friburgo Jockey-Club,²⁸ além de criar cavalos de corrida na chácara. Zinha Neves havia crescido em São João del Rey e era sobrinha de Galiano Emílio das Neves, segundo marido de Josephina. Do casamento com Augusto nasceram oito filhos, dos quais sobreviveram Maria José (Neném), José Antônio (Juquinha), Augusto (Gugusto), Adelaide (Pequenina) e João Batista.

Após a precoce morte de Augusto, a viúva manteve a movimentação social no local, entretanto parece mais provável que a reforma tenha ocorrido enquanto o marido ainda era vivo, tal o esforço que parece ter envolvido.

Não restam dúvidas de que as alterações realizadas foram determinantes na transformação da identidade da chácara como espaço de lazer, que mais a aproximava da cena urbana, enquanto o antigo aspecto rural passou a ser figurativo, no âmbito do Romantismo, promovendo a reprodução de um estilo de vida saudável e bucólico, próximo aos valores da aristocracia rural dominante na região.

Essa nova dinâmica transpareceu também na disposição interna dos cômodos, por meio do aumento do setor social, antes praticamente inexistente, que surge com a abertura da casa principal, a criação de uma varanda frontal com capela, e do deslocamento do setor íntimo para o novo sobrado. A consequência direta do aumento desses dois setores é a ampliação do setor de serviço, com o aumento da cozinha e a separação de uma copa, ou cozinha “limpa”, quartos de guarda de mantimentos, despensa para conservas e produtos produzidos localmente para uso interno (pré-industrializados).

FASE 3: CHÁCARA DO PARAÍSO

Da morte de Augusto, em 1895, até 1936, data em que sua filha Pequenina e o marido Vicente passam a gerir a propriedade, passam-se cerca de 40 anos, intervalo em que não se tem registros de obras de reforma ou acréscimos.

Acredita-se que a viúva Zinha Braga e seus filhos tenham permanecido na residência do centro da cidade e que a Chácara seguiu sendo frequentada de forma temporária, mantendo-se lá os eventos sociais, talvez com menos assiduidade. Após sua morte, em 1914, a casa passou a pertencer aos seus filhos – o mais novo já se encontrava com 26 anos. As duas filhas, Neném e Pequenina, haviam se casado, de modo que coube aos filhos homens, Juquinha, Gugusto e João, cuidarem da propriedade diretamente nos 22 anos que se seguiram, período em que a casa foi utilizada principalmente para encontros familiares.

A filha mais nova, Adelaide (Pequenina), casou-se em 1910 com Vicente Ferreira de Moraes e iniciou a vida morando na Europa. Vicente era neto de João Antônio de Moraes, barão de Duas Barras, um cafeicultor que havia se

estabelecido na região de Cantagalo desde meados de 1830, legando a seus descendentes um sólido patrimônio.

Ao retornarem ao Brasil, em 1932, um episódio de crise envolvendo a cessão da chácara como garantia de um negócio deflagra um risco de perda da propriedade. Para salvar o imóvel e atender ao desejo de Pequenina, que ali depositava as lembranças da sua infância,²⁹ Vicente decide então quitar a dívida, tornando-se junto com a esposa o novo proprietário da casa, que passa novamente às mãos de um único dono.

Com Vicente e Pequenina à frente de sua administração, a Chácara do Paraíso, como seria então mais conhecida, passou por uma nova grande reforma. Nesse momento, foi introduzido o conforto moderno, adequando a casa para estadias mais prolongadas e adaptando-a aos modos de morar vivenciados na Europa. Além das instalações hidráulicas e da construção da biblioteca, houve também a modernização da cozinha e da ala de empregados, possivelmente prevendo ampliação e refinamento dos serviços domésticos, tendo em vista a volta de uma intensa movimentação social exercida pelo casal, especialmente por Pequenina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa etapa da pesquisa, é marcante em nossa observação o histórico de transformações pelas quais a casa passou ao longo dos últimos 160 anos, as quais tiveram um caráter atualizador, mais do que de rompimento com as configurações antigas, mantendo-se sobretudo os registros das vivências das gerações anteriores, possivelmente em sinal de respeito e culto às tradições familiares.

Nesse sentido, pode-se observar que um aspecto relevante que favoreceu a preservação do imóvel na sua transição entre as gerações foi o protagonismo de um proprietário único, ou um casal de proprietários perante cada administração, não obstante a existência de outros herdeiros. Na transição da primeira para a segunda fase, isso ocorreu de forma consciente, quando José Antônio destinou o imóvel somente a Augusto. Na terceira fase, essa unificação ocorreu circunstancialmente, pela compra da parte dos irmãos por Pequenina e Vicente, fazendo com que a propriedade voltasse às mãos de um único dono.

O critério utilizado para a caracterização das fases construtivas da casa foi principalmente o surgimento de um novo propósito que aglutinou razões e escolhas, gerando as principais mudanças espaciais. Somaram-se a isso a existência de recursos financeiros que possibilitaram a sua realização e a liberdade de ação, como já dissemos, favorecida pela administração de um único dono. Esse processo extrapola a simples transição da propriedade através do fluxo natural de herdeiros e por essa razão optamos por caracterizá-lo como um fator determinante.

De maneira complementar, observou-se que a permanência da propriedade na família permitiu que houvesse um elo entre mudanças, o que se evidencia pela preservação das suas características formais principais e dos elementos que guardam a memória das gerações anteriores ao longo do tempo.

A reconstituição da trajetória da casa tem se valido de documentação primária e inventários e atas da Câmara Municipal, bem como de contribuições de memorialistas locais, em especial de estudo sobre a família, suas relações sociais,³⁰ e relatos de familiares.

NOTAS

- 1 Carolina de Moraes Calvente é licenciada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000) e tem especialização em Sustentabilidade pela Universidade Federal Fluminense (2010). Ingressou no programa de pós-graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa em 2018. Tem experiência nos setores privado e público, como coordenadora de projetos, atuando na área de planejamento urbano e patrimônio cultural. E-mail: carolcalvente@hotmail.com.
- 2 MELNIXENCO, Vanessa Cristina. *Nova Friburgo 200 anos: da memória do passado ao projeto de futuro*. Nova Friburgo: Novas Direções, 2018. p. 21-23. Disponível em: <<https://sites.google.com/djoaovi.com/fundacaodjoaovi/arquivo/nova-friburgo-200-anos>>. Acesso em: 22 abr. 2019.
- 3 DUARTE, Fernanda Regina Pereira. *Nova Friburgo: um estudo sobre identidade urbanística*. Brasília, 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) –Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. p. 70. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/4128>>. Acesso em: 4 ago. 2019.
- 4 MELNIXENCO, Vanessa Cristina. *Nova Friburgo 200 anos*, p. 34-40
- 5 NICOLIN, Martin. *A gênese de Nova Friburgo: emigração e colonização suíça no Brasil (1817-1827)*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1996.
- 6 MELNIXENCO, Vanessa Cristina. *Nova Friburgo 200 anos*, p. 57
- 7 MAYER, Jorge Miguel. *Raízes e crise no mundo caipira: o caso de Nova Friburgo*. Niterói, 2003. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. p. 263.
- 8 ATAS da Câmara da Vila de Nova Friburgo. Transcrição de Carlos Jayme S. Jaccoud. Nova Friburgo: Fundação D. João VI, 2015. p. 19. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1zPOcgx-dDIFDb2lPgq-UgnfX13_vdVrMu>. Acesso em: 27 jul. 2019.
- 9 Marianne Joset, emigrou de Courfaivre, na Suíça, para o Brasil com 13 anos de idade, em 1819, junto com a primeira leva de imigrantes pioneiros que chegou a Friburgo. Após uma difícil travessia, e tendo perdido a mãe e dois irmãos na viagem, foi morar e trabalhar na colônia na companhia de seu pai, possivelmente na lavoura ou comércio, até se casar, em 1830, com Guillaume Salusse, um capitão da marinha mercante francesa que chegara ao Brasil em 1923. BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio Ioset Salusse. *O Hotel Salusse em Nova Friburgo*. Rio de Janeiro: ZMF, 1997.
- 10 FERREIRA, Marieta de Moraes. *Histórias de família: casamentos, alianças e fortunas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2008. p. 62
- 11 Ibid., p. 17.
- 12 BON, Henrique. *Imigrantes: a saga do primeiro movimento migratório organizado rumo ao Brasil às portas da Independência*. 2. ed. Nova Friburgo: Imagem Virtual, 2004.
- 13 Segundo o historiador Jorge Miguel Mayer, há também uma referência ao termo Inhamés atribuído à região de Macaé, ou Macahé, atual região do distrito de Lumiar.
- 14 MAYER, Jorge Miguel. *Raízes e crise no mundo caipira*, p.97.
- 15 ATAS da Câmara da Vila de Nova Friburgo, p. 691.
- 16 Nos dois primeiros casos, as menções são para a área em sua totalidade, ou seja, tanto quando Gachet aparece como proprietário da Fazenda dos Inhamés, quanto quando se fala na construção

- de uma estrada na direção dos Inhames, transparece a imagem do local como se ele fosse uma região. No último caso essa ideia é reforçada pela citação de vários indivíduos, proprietários ou herdeiros de sítios e chácaras nos Inhames, evidenciando que havia mais de uma propriedade com o mesmo nome. Quando, em 1859, a câmara registra a conclusão da medição da propriedade de José Antônio Marques Braga, o faz se referindo a ela como uma Chácara nos Inhames, confirmando mais uma vez a existência da região. ATAS da Câmara da Vila de Nova Friburgo, p. 833.
- 17 Segundo Paulo F. Santos, podem ser referidos como elementos de fundo romântico: o modismo dos *chalets*, os jardins e a persistência da casa de formas tradicionais, Os *chalets* apareceram no Rio de Janeiro entre 1875 e 1895, com a concentração máxima na década de 1980. SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos Brasileiros, 1981. p. 66.
 - 18 ABRAHÃO, Eliane Morelli. *Morar e viver na cidade: Campinas (1850-1900): mobiliário e utensílios domésticos*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 77.
 - 19 Inventário de José Antônio Marques Braga, 1864, acervo particular.
 - 20 FERREIRA, Marieta de Moraes. *Histórias de família*, p. 53
 - 21 “Cabe reconhecer que durante grande parte do século XIX as residências construídas nas várias regiões do Brasil, tanto no meio urbano, quanto no rural, aproximaram-se, em sua organização interna e em seus aspectos construtivos, inclusive nos detalhes, dos padrões coloniais”. REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 136
 - 22 HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O Palacete Paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
 - 23 ALCÂNTARA, Dora. *As fazendas do Vale do Paraíba: o começo de uma caminhada*. Disponível em: <http://www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/sistema/wp-content/uploads/2009/11/26_dora-alcantara.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2019.
 - 24 Engenheiro-arquiteto, nascido em 1830, na cidade prussiana de Fürstenvald, no Brandemburgo, que atuou no Brasil de 1852 a 1870, quando realizou os principais projetos da família Clemente Pinto – o palácio Nova Friburgo, no Catete, Palácio do Gavião, em Cantagalo, e a chácara. Ele projetou também estação terminal da Estação de Ferro d. Pedro II e do zimbório e as fachadas da Igreja da Candelária. Retornou com a família para Alemanha, já com a saúde abalada, tendo falecido em Berlim em 1873. MELLO JUNIOR, Donato. O arquiteto Gustav Waehneltdt. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 54-62, 1990.
 - 25 AMADURO, Camila Dias. Os jardins da Chácara do Challet: uma análise da atuação de Glaziou em Nova Friburgo. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/jardins_glaziou.htm>. Acesso em: 13 abr. 2020.
 - 26 FERREIRA, Marieta de Moraes. *Histórias de família*, p. 18.
 - 27 A SENTINELLA. *O Picnic*, Nova Friburgo, 23 mar. 1902.
 - 28 RUA Major Augusto Marques Braga: o cavaleiro que amava música. *A Voz da Serra*, Nova Friburgo, 19 maio 2014.
 - 29 FERREIRA, Marieta de Moraes. *Histórias de família*, p. 23.
 - 30 Ibid.

Arquitetura e vida moderna: casas e palacetes da nova capital de Minas

Ricardo Giannetti¹

INTRODUÇÃO

Ideais positivistas nortearam decisivamente a implantação da República brasileira nos últimos anos do século XIX. O estado de Minas Gerais, no intuito de modernizar e acentuar seu desenvolvimento, determinou, na primeira Constituição estadual republicana, promulgada a 15 de junho de 1891, a mudança da sua capital. Reunido o congresso mineiro em Barbacena, a 17 de dezembro de 1893, após a conclusão de estudos técnicos preparatórios que analisaram alguns pontos favoráveis em diferentes regiões do estado, e vencidos intensos e memoráveis embates, foi estabelecida a localidade onde se ergueria a capital e, no mesmo documento, o prazo de quatro anos para sua inauguração. Planejada por Aarão Leal de Carvalho Reis e construída pelo seu sucessor, Francisco de Paula Bicalho, engenheiros-chefes da Comissão Construtora da Nova Capital, a cidade foi implantada sobre terrenos do arraial do Bello Horizonte, antigo Curral d'El-Rey, na região central do estado, no período entre 1894 e 1897. O resultado desse empreendimento põe um ponto final ao longo século XIX em Minas Gerais. Por seu arrojo, pode ser vista como a principal realização da República brasileira no período.

Algumas considerações podem ser feitas a partir da exposição desse momento histórico. Examina-se com primazia a atuação do engenheiro-arquiteto pernambucano José de Magalhães. Coube a ele o encargo de assinar a planta arquitetônica da mais significativa construção do programa da cidade: o Palácio Presidencial, erguido na praça da Liberdade. No corpo do edifício encontram-se dispostas as necessárias salas de repartições e burocracias afeitas ao comando do Executivo e, em espaços internos, cômodos destinados à residência do titular da presidência e de sua família. Em uma das alas laterais, alguns quartos se voltavam para a recepção de eventuais hóspedes oficiais. Por todo o palácio, soma-se ao desenho arquitetônico de Magalhães o planejamento artístico de autoria do pintor-decorador Frederico Steckel, profissional que acumulava larga atuação no Rio de Janeiro imperial. Esta parceria se repetirá nos importantes palacetes residenciais dos secretários de Estado e em outros prédios públicos da administração.

No curso das primeiras décadas do século XX, revelam-se importantes as realizações contínuas de arquitetos, proprietários, construtores e artífices

qualificados, que, ao projetarem suas casas, palacetes e comércios, reinterpretavam a experiência utópica de modernidade proposta pela Comissão Construtora da Nova Capital.

JOSÉ DE MAGALHÃES (1851-1899): ENGENHEIRO-ARQUITETO DA COMISSÃO CONSTRUTORA DA NOVA CAPITAL

As primeiras notícias surgidas na imprensa local sobre a presença do engenheiro pernambucano José de Magalhães no arraial de Belo Horizonte foram veiculadas por Alfredo Camarate, em sua coluna jornalística intitulada “Por Montes e Vales”, publicada no *Minas Geraes*, levando a assinatura “Alfredo Riancho”, seu pseudônimo usual na imprensa. Lisboaeta de nascimento, diplomado em arquitetura e música, já reconhecido no Rio de Janeiro, onde atuava sobretudo como jornalista, Camarate fora um dos primeiros a se estabelecer no arraial, logo integrado ao corpo técnico da Comissão Construtora da Nova Capital. Corria o ano 1894. Uma vez constituída, a comissão encontrava-se em preparativos para dar início efetivo aos trabalhos de levantamento do terreno, visando a formulação da planta cadastral, sob a direção do engenheiro-chefe, o paraense Aarão Reis.

As crônicas de Camarate são hoje peças valiosas que nos permitem recompor a pré-história da cidade. Relatam o dia a dia das atividades da comissão construtora, além de abordarem alguns aspectos das tradições e dos costumes da antiga sociedade curralense, cujas raízes situam-se nos períodos colonial e monárquico.²

Sobre o engenheiro Magalhães, anotou Camarate, em 27 de junho de 1894, breves linhas que delineiam seu perfil profissional:

José de Magalhães nasceu em Pernambuco, fez o seu curso de engenharia na escola central do Rio de Janeiro; seguindo depois para Paris, onde estudou arquitetura, na Academia de Belas Artes, debaixo da direção do célebre Daumet, o arquiteto do *Ecce Homo* de Jerusalém.

Eu, que tive a felicidade de ser modestíssimo discípulo de um notável discípulo de arquitetura, da Academia de Belas Artes de Paris, considere sempre o estudo desta disciplina artística muito mais perfeito, completo e metodizado na França do que na Itália e mesmo na Alemanha. [...]

A França arquitetônica moderna é, no meu entender, o único modelo a seguir, porque se adapta, com pequenas modificações, aos povos do norte, do sul, das zonas frígidas ou das zonas quentes.

O dr. José de Magalhães parece que também assim o entendeu e fez-se um arquiteto francês e, creio pensou bem!³

Ao redigir a crônica seguinte, publicada em 8 de junho no *Minas Geraes*, Camarate relaciona, de forma sintética, uma série de obras devidas

ao engenheiro pernambucano até aquela data, passando a enumerá-las: projeto do Jardim Zoológico, realizado em Vila Isabel, no Rio de Janeiro; dezenas de prédios no bairros de Botafogo, Catete, Laranjeiras, São Cristóvão, São Clemente, Petrópolis e Vassouras; alguns prédios de tijolo aparente na rua da Guanabara e outros no fim da rua das Laranjeiras; uma casa com a frente de cantaria, no Catete; a casa do visconde de Vergueiro; a casa do sr. Teixeira Leite, em São Clemente. Em Petrópolis, entre outras casas, a do sr. Tavares, na rua D. Affonso, e a do cônsul argentino, sr. Luiz Frias, à rua Joinville; e a fábrica de S. Pedro de Alcântara, toda erigida em blocos de pedra. Em São Paulo, projeto do chalé pertencente ao dr. Abílio Vianna, à rua Conselheiro Crispiniano e outra casa à rua Barão Itapetininga. Em Minas, Camarate menciona o projeto para o monumento a Tiradentes, na praça da Independência, em Ouro Preto, tendo o engenheiro participado do concurso promovido pelo governo, no qual foi classificado em primeiro lugar.⁴

Por sua importância, o primeiro projeto arquitetônico de Magalhães a se efetivar em Belo Horizonte foi a estação do Entroncamento. A obra visava possibilitar o transporte de pessoas e materiais necessários nas tarefas de construção da capital, perfazendo a conexão entre a nova linha férrea do ramal do arraial de Belo Horizonte, a ser construído com urgência, e a Estrada de Ferro Central do Brasil, na foz do ribeirão Arrudas, em Sabará. O próprio Camarate se tornaria um dos responsáveis pela construção do projeto da estação, por meio da firma Edward, Soucasseaux & Camarate, vencedora da concorrência para empreitar a obra. Conhecida como estação do Entroncamento, depois estação General Carneiro, tornou-se o prédio, por seu desenho inteligente, marcadamente em forma triangular, um dos símbolos da nova capital.

Na crônica publicada em 19 de agosto, Camarate sente-se estimulado a trazer aos leitores uma reflexão sobre a arquitetura que então se propunha para a capital, concebida por Magalhães, a ser aplicada em construções importantes, principalmente nos projetos do Palácio Presidencial, da igreja matriz, capela e casas residenciais dos secretários de Estado e funcionários do governo:

Diz-se que a arquitetura é a expressão material das necessidades, das faculdades e dos sentimentos do tempo em que ela se manifesta, e que o estilo é a forma particular que toma a expressão, sob a influência do clima, e dos costumes, dos materiais de que se dispõe e do estado das ciências que se aplicam. [...]

Os sentimentos, conhecimentos e usos traduzem-se, nos edifícios, pela decoração e pelas proporções, pela natureza e emprego dos materiais, pelo número e distribuição das suas peças; a riqueza e grandeza dos monumentos representam além disso, o poder e a indústria das nações que os levantam.⁵

Diante da constatação de o dr. Magalhães ser o engenheiro responsável por todos os principais prédios da futura capital, Camarate introduz um comentário sobre a possível tendência de haver uma indesejada uniformidade de estilo:

O palácio da presidência também está quase concluído. É um primor de arquitetura moderna e, pela escadaria majestosa do qual os pretendentes hão de hesitar em subir se não houver algum que, por deslumbramento e respeito, descalce as botas!

Só uma coisa me impressiona, como artista: é a tal ou qual uniformidade de estilo, que forçosamente se deve originar de todos os edifícios serem projetados por um só arquiteto de muito talento e recursos artísticos. [...]

É por isso que eu entendia que se deveria encomendar a outro arquiteto nacional ou estrangeiro o plano de dois ou três edifícios destinados à nova capital; seriam dois ou três tipos diferentes e que é natural ainda fizessem realçar mais o talento do Dr. José de Magalhães.⁶

Inaugurada a capital, em 12 de dezembro de 1897, encerraram-se, por força de previsão legal, as atividades da comissão construtora. Logo a seguir, José de Magalhães deixa a cidade, assim como inúmeros profissionais originários de outros estados. Em dezembro de 1899, residindo então na vila de Jaguarybe, Magalhães é assassinado por um certo João Rodrigues da Silva, tendo por motivação uma desavença pessoal surgida pela disputa de demarcação de terrenos, segundo depoimento prestado ao departamento de polícia da cidade de Sapucahy pelo assassino, ao se entregar.

O PALÁCIO PRESIDENCIAL, PRINCIPAL REFERÊNCIA ARQUITETÔNICA DA CAPITAL

Quanto ao Palácio Presidencial (Figura 1), projetado por José de Magalhães, interessam para a formulação deste texto certos aspectos de seu interior, mais objetivamente alguns detalhes das acomodações destinadas à residência oficial. Originalmente, um setor do palácio foi preparado para abrigar a moradia do presidente do estado e sua família, tradição que perdurou até meados do século XX. Em ala especial, dispunha o palácio de um completo apartamento que se prestava, igualmente, para hospedar visitantes oficiais.

Foi o que ocorreu, em março de 1899, por ocasião da presença na cidade de Minas do presidente da República, dr. Campos Salles.⁷ Esse acontecimento abriu rara oportunidade aos profissionais da imprensa de adentrarem e percorrerem dependências do palácio e, assim, elaborarem relatos que, hoje, diante da carência de registros fotográficos originais do seu interior,



Figura 1 – Palácio Presidencial (Palácio da Liberdade). Comissão Construtora da Nova Capital, 1897. Engenheiro-arquiteto José de Magalhães. Fonte: acervo pessoal.

tornam-se preciosos documentos. Nesse sentido, destacam-se as matérias jornalísticas publicadas no *Jornal do Commercio*, que se ocuparam em descrever as solenidades voltadas para a recepção do ilustre visitante, traduzindo em palavras alguns aspectos do palácio, então especialmente revestido e decorado de forma teatral:

O salão é artisticamente decorado, apresentando quatro soberbas alegorias nos frisos do tecto, e é guarnecido de pilastras imitando mármore-rosa Syracolyn com capiteis e bases de bronze dourado.

A decoração do tecto foi feita de diversos estylos, predominando o de Luiz XIV, e o pincel do artista Steckel soube tirar delles magnificos efeitos, de harmonia com a idéa dominante do trabalho.

A mesa foi armada em fórmula de U, ao centro da sala; a mobília é de estilo Henrique II e consistia em bufetes com vidros e espelhos de crystal Sangaubin, duas jardineiras com espelhos longos biseautés, cadeiras de espaldar de couro, com o escudo da cidade de Minas gravado no espaldar, sendo todos os moveis de madeira nacional (imbuyá, do Paraná).⁸

Da matéria jornalística, extrai-se ainda outra descrição de interesse, tratando dos cômodos destinados temporariamente ao eminente político:

Os aposentos que forão destinados ao illustre hospede ficam situados no pavimento nobre do palacio, junto ao torreão inacabado do lado esquerdo da fachada, deitando amplas janellas para o poente, descortinando-se dalli um largo e repousado horizonte. São os aposentos destinados ao Dr. Campos Salles; o primeiro é uma sala de recepção, toda atapetada, sendo o tecto e as paredes decorados pela magia do pincel do Sr. Frederico Steckel.

A mobília de bello stylo, é forrada de seda clara com ramagens; pelas paredes pendem ricos espelhos de crystal e ao fundo foi collocada uma magnifica téla, trabalho devido ao pincel de Belmiro de Almeida; confrontando com este trabalho está um retrato a oleo que reproduz com muita fidelidade e precisão a figura do Dr. Campos Salles.

Este aposento comunica com um outro em que está collocada uma luxuosa toilette servida com um aparelho de prata lavrada. A mobilia é de erable e honra aos fabricantes Moreira Santos.

O quarto de dormir é decorado e mobiliado com um gosto tão severo quanto apurado, e como nota interessante, convém consignar aqui que o rico leito que foi collocado no centro é o mesmo em que dormiu o Imperador na sua derradeira viagem a este Estado.

Além destes aposentos foi destinado ao uso exclusivo do Dr. Campos Salles uma sala particular de refeições, decorada com suprema elegância e disposta de tal maneira que contrasta pelas tintas claras e suaves com os outros aposentos. Está enfeitada de flores, de pequenos objetos de valor, mobiliada com esmero e tendo um esplendido centro de mesa de crystofle.

A iluminação electrica de todos os aposentos foi disposta graciosa e profusamente em candelabros e lustres de crystal que dão um aspecto festivo e luxuoso àquela parte do palacio destinada ao Presidente da Republica.⁹

O quadro do pintor Belmiro de Almeida mencionado é a tela *A má notícia*, datada de 1897, indicada na Figura 2. Exposta em novembro desse mesmo ano em Ouro Preto, logo foi adquirida pelo Governo e transferida para o Palácio Presidencial, na recém-inaugurada cidade de Minas, passando a integrar seu interior como elemento decorativo. Quanto ao mobiliário, não se nota no relato a presença de nenhum



Figura 2 – ALMEIDA, Belmiro de. *A má notícia*. 1897. 1 original de arte, óleo sobre tela, 168 cm × 168 cm. Fonte: Coleção Arquivo Público Mineiro/Acervo Museu Mineiro, Superintendência de Museus e Artes Visuais da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais (Sumav/SEC), Belo Horizonte.

exemplar originário do palácio de Ouro Preto, a não ser – muito curiosamente, por se tratar de um palácio da República –, a cama na qual dormira o imperador d. Pedro II, em sua última estada na cidade, em 1889.

Por meio das considerações formuladas pelo jornalista, pode-se perceber a eficiente atuação profissional do pintor Frederico Steckel¹⁰ ao elaborar a decoração efêmera da ocasião e o trato nos acabamentos artísticos aplicados nos demais cômodos do Palácio Presidencial. Sobre o trabalho desenvolvido pelo decorador alemão em Belo Horizonte, a leitura de um anúncio de sua casa comercial, publicado em periódicos da capital, que pode ser visto na Figura 3, no qual se acham enumerados itens e serviços oferecidos, indica o gosto, a tendência estética e os diferentes materiais comumente empregados nas decorações de residências nobres, como a utilização de *papier-mâché*, estuque cartão, espelhos bisotados, papel de parede, quadros e gravuras emoldurados, pinturas executadas em paredes internas.

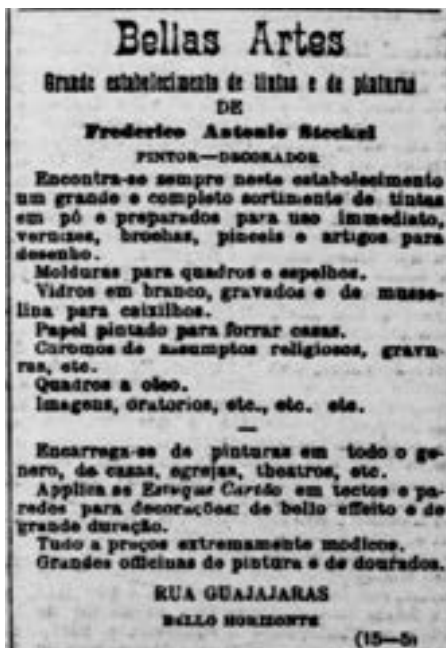


Figura 3 – Bellas Artes. Grande estabelecimento de tintas e de pinturas de Antonio Frederico Steckel. Pintor-decorador. Fonte: *Minas Gerais*, p. 4, 18 jul. 1900.

FASE DE IMPLANTAÇÃO DA CAPITAL: PALACETES RESIDENCIAIS

Três palacetes residenciais, destinados aos secretários de Estado, foram projetados por José de Magalhães e edificadas pela comissão construtora na avenida da Liberdade, principal acesso ao Palácio Presidencial. Outra residência importante, destinada ao chefe de polícia, foi erguida na rua Bernardo Guimarães, em local bem próximo à avenida da Liberdade.

Na avenida, foram lançadas, em sequência, as residências dos secretários de agricultura, das finanças e de interior, no lado direito da via que conduz ao palácio. Atendendo a projetos semelhantes, as edificações observavam recuo do alinhamento, estabelecendo-se os pisos principais em altura considerável do solo, de modo a sobreporem-se aos espaços de porões habitáveis. Os acessos principais eram realizados por meio da projeção de escadas e alpendres laterais, como é mostrado na Figura 4.



Figura 4 – Varanda lateral de acesso principal da antiga residência do Secretário de Finanças, 1897. Comissão Construtora da Nova Capital. Atual Arquivo Público Mineiro. Fonte: acervo pessoal.

Posteriormente, os palacetes deixaram de servir como residência e receberam outras ocupações. Atualmente, a antiga residência do secretário do interior, tendo sofrido adaptações, recebe parte do Grupo Escolar (atual Escola Estadual) Affonso Penna; a residência do secretário de finanças transformou-se na sede do Arquivo Público Mineiro – seus detalhes são mostrados na Figura 5; e a residência do secretário de agricultura, alterada significativamente por ter sido a sede do Senado estadual, abriga o Museu Mineiro, que aparece nas Figuras 6 e 7. Bastante alterados, interna e externamente, foram esses os mais importantes projetos residenciais de José de Magalhães, erguidos pela comissão construtora, todos eles decorados por Frederico Steckel.

Sobre o aspecto dessa Belo Horizonte inaugural, interessante comentário pode ser encontrado nas crônicas jornalísticas de Arthur Azevedo, intituladas “Passeio a Minas”, redigidas por ocasião da visita que o escritor empreendeu à capital em novembro de 1901, publicadas em *O Paiz*, no Rio de Janeiro, tendo sido transcritas, em seguida, nas páginas do jornal *Minas Geraes*:

Nessa primeira visão rápida e fugaz, Belo Horizonte me deu uma bela impressão de opulência e grandeza. Nenhuma rua: tudo avenidas! Nem uma habitação modesta: tudo palácios, palacetes, ou casas assobradadas, de aparência nobre, sacrificando ao jardim uma boa parte do terreno. [...]

Entre os prédios particulares da capital mineira, dignos de atenção, citarei de memória, os dos seguintes srs: conselheiro Affonso Penna, condessa de Santa Marinha, Frederico Steckel, Drs. Antonio Olyntho, Virgílio Bhering, Ludgero Dolabella, Sabino Barroso... Está visto que me escapam muitos.¹¹

As casas dos demais funcionários públicos, projetadas pelo escritório da Comissão Construtora da Nova Capital, foram estabelecidas em observação aos tipos A, B, C, D, E, F. Serviram como referência arquitetônica para futuros projetos que se executariam na cidade, a partir de 1897. Eram as casas mais simples classificadas como tipos A, B e C; sendo as mais qualificadas e nobres, na hierarquia do servidor público, as casas dos tipos D, E, F.

Por força de lei, com o ato da inauguração da capital, em 12 de dezembro de 1897, as atividades da Comissão Construtora da Nova Capital foram encerradas. Conclui-se, assim, o primeiro período da história da capital – o da sua construção. Contudo, durante alguns anos, muitas obras oficiais continuaram a ser realizadas. Frederico Steckel, que permaneceu residindo na capital, atuou ainda durante alguns anos em trabalhos de decoração e acabamento interno em prédios oficiais, inclusive no Palácio Presidencial e nos prédios das secretarias e repartições do governo.



Figura 5 – Teto decorado do Arquivo Público Mineiro. Fonte: acervo pessoal.



Figura 6 – Teto decorado do Museu Mineiro. Fonte: acervo pessoal.



Figura 7 – Detalhe decorativo do Museu Mineiro. Fonte: acervo pessoal.

A CASA, LUGAR DA MEMÓRIA

Diante da raridade de material fotográfico que traduza com fidelidade aspectos internos das casas nobres e palacetes surgidos no período que sucede a atuação da Comissão Construtora da Nova Capital, tem-se a valiosa descrição de autoria de Affonso Arinos de Mello Franco, em um dos capítulos da biografia de seu pai, o advogado e político Afrânio de Mello Franco.¹²

É de interesse, inicialmente, a breve referência feita à residência do advogado, professor e senador estadual Virgílio de Mello Franco (avô de Affonso Arinos), construída pela própria comissão construtora, atendendo as especificações do escritório de engenharia. Diante da premência da inauguração da capital, ocorrida a 12 de dezembro de 1897, a casa passara a acomodar, ainda inacabada, a família transferida de Ouro Preto. Era do “tipo desembargador”, como foram apelidadas as casas detentoras de um maior esmero de acabamentos. No porão habitável da casa, segundo o memorialista, residiu temporariamente seu tio, o escritor Affonso Arinos, ao retornar de São Paulo. Sobre esse período inicial da capital, escreveu Mello Franco:

Naquele “far-west” de operários, funcionários e engenheiros, naquela cidade matinal de andaimes, tijolos, calça e lama, a vida era contudo segura e pacata.

O aparelho governativo se tinha transferido “au grand complet”, e nada de primitivo existia naquela sociedade em que as senhoras arrastavam as saias compridas na poeira, e os homens traziam uma indumentária que compreendia, ao mesmo tempo, camisa engomada, gravata de sêda e botas de a cavalo.¹³

Assim a vestimenta, assim a morada senhorial dos personagens. Vindas de outras regiões de Minas, adaptadas à nova maneira de viver, regida superiormente por uma almejada modernidade que as conduzia às luzes do século XX, estabeleceram-se as famílias na cidade de Minas.

Em 1900, Afrânio de Melo Franco, filho do senador Virgílio, também edifica sua residência, situada nas proximidades, na avenida da Liberdade, atendendo indicação do prefeito Bernardo Monteiro, obra contratada junto ao construtor belga José Verdussen, profissional de larga atuação na cidade nascente. Ao comentar alguns aspectos da casa paterna, onde vivera seus anos de infância e juventude, Affonso Arinos descreve a disposição dos cômodos, os acabamentos, as utilizações, deixando entrever o modo de vida da família naquele alvorecer da cidade e do século. A casa, lugar da memória, foi descrita em pormenores:

Situava-se no centro de um terreno largo e fundo. A varanda de entrada se abria sobre dois lances de escadas, conduzindo o primeiro do interior ao jardim da frente, enquanto o segundo ligava este jardim à rua. [...]

A forma da casa se aproximava de uma ferradura, tendo os cantos em ângulo reto e o lado direito mais alongado. A varanda de entrada coberta era como um largo

patamar abrindo, à frente, por três portas, para a sala de jantar; à direita de quem entrava, por uma porta para o “escritorinho” e à esquerda, também por uma só porta para a sala de visitas.

Ficava, pois, como eixo e centro da parte social da casa, a sala de jantar, o que bem indica o ritmo patriarcal da vida de família, naquele tempo. [...]

Tão acolhedora e utilizada era a sala de jantar, quanto esquiwa e inatingível parecia a de visitas. Era êste um local apartado, onde a entrada não se franqueava, salvo às poucas e raras pessoas de cerimônia. [...]

A sala de visitas tinha um lustre com uma espécie de pinhão de porcelana vermelha, cadeiras de encôsto estofado com frisos dourados e um móvel indefinível, gênero “art nouveau”, qualquer coisa entre vitrine e aparador. Seu maior encanto eram as janelas largamente rasgadas para as árvores do jardim e para as tardes róseas de Belo Horizonte. [...]

Da sala de jantar se passava à direita para uma enfiada de quartos, abertos de um lado para o jardim e do outro para um corredor que terminava, aos fundos, na biblioteca, a qual tinha saída independente sobre uma passagem lateral do jardim, que conduzia à rua. À esquerda, além de um quarto de hóspedes, novo corredor, fazendo a outra perna da ferradura, abria sobre o banheiro, a despensa e a cozinha.

Atrás, tendo sempre por centro a sala de jantar e por lados os corredores, ficava uma área, ou pátio, cercado de janelas, [...].

Como se vê, era uma casa de transição, entre a fazenda e a cidade, cercada de plantas e abrigando numerosos animais, pássaros, galinhas, carneiros, cavalos.¹⁴

Na ausência de imagens de interiores de residências do início do século XX, a narrativa de Mello Franco supre a imaginação e subsidia o estudo direcionado ao conhecimento da arquitetura residencial que se implantou sob a influência da comissão construtora. Da mesma forma, favorece a compreensão de como se organizavam as famílias estabelecidas na faixa superior da sociedade belorizontina nascente, que escrevia a fase histórica da cidade, os primeiros 20 anos.

FASE DE CONSOLIDAÇÃO: DE 1897 A 1920

Com a construção da nova capital de Minas, estabelece-se o período no qual se deu “o maior acontecimento em matéria de arquitetura no estado”, segundo escreveu o arquiteto e historiador Sylvio de Vasconcellos, em artigo datado de 1947.¹⁵ A implantação da cidade, analisa Vasconcellos, por seu vulto e concepção técnica, e “com o interesse oficial de que dispunha, com largo campo de expansão, constitui uma iniciativa de molde a influenciar, e modificar mesmo, toda nossa concepção tradicional de urbanismo e arquitetura”.¹⁶ Merecem destaque algumas abordagens e reflexões do arquiteto, dispostas nos artigos mencionados, direcionadas às casas nobres surgidas na virada do século:

A quase totalidade das casas, a despeito da fundura dos lotes, é colocada nas divisas da via pública [como pode ser visto na Figura 8]. Apenas as chácaras ou casas suburbanas se davam ao luxo de um recuozinho. O jardim, por isso mesmo, ajeita-se ao lado com a perspectiva de escadaria, quase sempre de degraus de mármore branco, que era o luxo da época. Estes jardins deviam ser deliciosos. O lote era fácil e quase todos possuíam mais de um. Isto proporcionava grande jardim com repuxos, caramanchões e tudo [como é mostrado na Figura 9] [...]

A planta geométrica prevê sempre uma salinha isolada do resto e que permanece sempre fechada e lindinha para as visitas. Dá também a varanda para a sala de jantar não muito usada, a não ser em festas ou visitas mais íntimas. Os quartos abrem-se para esta sala de jantar – maior peça da casa – e para a copa. Em geral todos os quartos se comunicam entre si, sugerindo fugas de visitas que ocasionalmente fechassem a saída pela sala. [...]

O número de vãos, portas e janelas, é excessivo. Raríssima é a parede sem uma abertura pelo menos, quando não duas ou três, e isto, aliado às janelas abrindo para dentro e às portas de duas folhas, complica demais a colocação de móveis.

[...]

O gosto espetacular ao mesmo tempo que quase romântico dominava [como mostram as Figuras 10 e 11]. A preocupação pelo palacete, pelo edifício importante condizia bem com uma época de florescimento econômico e cultural mal saído das grandes invenções e do romantismo, e ainda não amargurado pelas tragédias modernas iniciadas com a guerra de 1914.¹⁷

De forma lenta e gradual, a capital ganhava corpo. Os bondes elétricos percorriam os principais itinerários e uniam bairros do entorno ao centro comercial da cidade. Ruas e avenidas rigorosamente traçadas pela comissão



Figura 8 – Salão Vivacqua. Entrada lateral principal, escadaria. Construção: 1909; Arquiteto: Edgard Nascentes Coelho. Atual sede do Museu da Cadeira Brasileira. Fonte: acervo pessoal.



Figura 9 – Avenida Brasil, 1.087. Construção caracterizada por apresentar considerável recuo do alinhamento, mantendo, contudo, entrada principal na lateral esquerda e varanda. Fonte: acervo pessoal.



Figura 10 – Rua dos Aimorés, 1.451. Palacete Affonso Penna Junior. Acesso principal, varanda lateral. Fonte: acervo pessoal.



Figura 11 – Avenida Cristóvão Colombo, praça da Liberdade. Palacete Dantas (à direita); construção: 1915; Arquiteto: Luis Olivieri. Solar Narbona (à esquerda); construção: c1911; Construtor: Francisco Narbona. Fonte: acervo pessoal.

construtora iam sendo ocupadas por edificações que se opunham à arquitetura histórica das antigas cidades mineiras. A capital se formara, desde o seu princípio, como “antítese da colonial Ouro Preto”, resume o arquiteto Flávio de Lemos Carsalade:

A primeira cidade que aqui se estabeleceu com o nome de Belo Horizonte, [...] nascia sob a égide do positivismo científico e do urbanismo, higiênica e saudável, com separação de funções, ruas largas e retas, clara, geométrica, salubre, moderna, em tudo oposta à velha Ouro Preto, colonial, tortuosa, dramática. [...]

A linguagem arquitetônica adequada para a retórica pretendida não poderia ser outra que a articulação formal de inspiração neo-clássica trabalhada de forma eclética, com ampla liberdade de disposição dos seus elementos caracterizadores, sejam frontões, colunas, capitéis ou volutas.¹⁸

Durante o período que seguiu à data da inauguração da capital, de 1897 a 1920, atuaram com proficiência e crescente destaque os construtores e arquitetos Luis Olivieri e Edgard Nascentes Coelho, José Fornaciari, João Morandi, José Verdussen, José Lapertosa, mantendo em pauta um significativo diálogo com as propostas da Comissão Construtora da Nova Capital.

DOCUMENTÁRIO ARQUITETÔNICO

O livro *Belo Horizonte, residências, arquitetura*, mostrado na Figura 12, publicado em 1997, de autoria do arquiteto, professor e historiador Ivo Porto de Menezes,¹⁹ apresenta o resultado de extensa pesquisa desenvolvida pelo autor, direcionada ao estudo das edificações surgidas no final do século XIX e início do século XX na capital mineira.²⁰ Iniciado em 1954, trabalhou com



Figura 12 – Capa do livro. *Belo Horizonte, residências, arquitetura*.

o objetivo de catalogar algumas das mais importantes edificações residenciais da nova cidade, atingindo, finalmente, o abrangente conjunto documental com 185 edificações registradas fotograficamente, sendo que algumas dessas casas puderam ter suas origens estudadas no arquivo de plantas da Secretaria de Obras da Prefeitura Municipal. De forma a se tornar mais completa, a pesquisa estabeleceu consultas diretas junto aos antigos proprietários, construtores e artistas autores de trabalhos decorativos, quando possível, ou com seus descendentes.

Os aspectos principais dessas moradias mereceram a atenção do historiador, a iniciar pela análise intitulada “A arquitetura no século

XIX e início do século XX em Minas Gerais”, exposta no primeiro capítulo. Em sequência, o livro apresenta os capítulos: “Fachada para a rua”; “Fachadas laterais”; “Jardins e gradis”; “Plantas das residências”; “Interior”; e “Pinturas decorativas de alpendres e interiores”.

Considerando o início da pesquisa em 1954, como mencionado, verifica-se, por ocasião da publicação do livro, somente em 1997, um número surpreendente de imóveis demolidos ou que haviam sofrido intervenções radicais. Ao constatar esse fato muito lamentável, tem-se no trabalho publicado pelo professor Ivo Porto de Menezes, em muitos casos, o único registro dessas unidades. O material, levado ao público na oportunidade da comemoração do centenário de Belo Horizonte, tornou-se, no curso dos últimos anos, uma raridade bibliográfica, acessível aos leitores e estudantes quase que exclusivamente em bibliotecas e coleções especiais.

INTERIORES

Neste texto, faz-se menção aos dois últimos capítulos do livro de Ivo Porto de Menezes, quais sejam, aqueles que tratam dos interiores das residências, de suas pinturas decorativas e outras soluções interessantes de acabamento e decoração.

Em consideração preliminar, o autor demonstra terem merecido os interiores das residências, de forma mais comum, dois diferentes tratamentos: salas de visitas e salas de jantar, com acabamentos esmerados que envol-

viam a apresentação do forro de saia e camisa, recoberto por tela pintada e decoração em *papier-mâché*, ou em cartão *foncé*, pendendo no centro lustres importantes e vistosos. Frequentemente as paredes dos cômodos apresentavam-se revestidas de papéis decorados ou pinturas de paisagem ou naturezas mortas. Destacam-se, com frequência, os pisos em pinho-de-riga de tonalidades claras, formando desenhos e contornos. A parte inferior das paredes apresentava acabamentos barrados pintados, buscando a imitação de mármore ou madeira. Todo o restante da parte interna da casa era concluído de forma muito mais simples do que a das salas. Notam-se pisos de tábua corrida e paredes lisas, forro em saia e camisa em tons claros.

PINTURAS DECORATIVAS DOS ALPENDRES E INTERIORES

Destacam-se, dentre os elementos decorativos das fachadas laterais das casas, as pinturas realizadas nas paredes dos alpendres. Trabalhos de pintura também são notados internamente, em paredes das salas de visitas e salas de jantar, ao gosto das famílias e dos construtores. As pinturas dos irmãos Amilcar Agretti e Aristides Agretti, de origem italiana, traduziam bem esse gosto estético. Ao empreender a pesquisa e coleta de imagens dos imóveis, Menezes identificou ainda outros pintores que se tornaram frequentes e conhecidos: José Quintino, Joaquim Ambrósio, Anísio Cunha, Agostinho Andrade, Francisco Lino, Júlio Lourenço, Vittorio Goretti, Guilherme Böttcher, Angelo Bigi e Ramon Gondi.²¹

São identificados diferentes materiais e técnicas na aplicação das pinturas, sendo variados os temas eleitos, como paisagens românticas, pontes, cenas campestres, marinhas, barcos, embarcações a vela, naturezas mortas, e mais aquelas de cunho iconográfico, apresentando trechos de paisagem e principais construções de cidades como Ouro Preto, Congonhas e Rio de Janeiro.

FASE DE EXPANSÃO: ANOS 1930-1940

Vencida a fase de consolidação da cidade, de 1897 a 1920, sobressaem, além dos arquitetos já mencionados, outros nomes que irão se firmar nos anos seguintes, ainda parcialmente influenciados pelo desenho urbano que se estabelecera pela experiência utópica de modernidade proposta pela Comissão Construtora da Nova Capital e vivenciada intensamente durante os primeiros anos. Octaviano Lapertosa, Luiz Signorelli e Raffaello Berti estão entre os principais profissionais que irão se projetar na etapa de expansão da cidade, nos anos de 1930 e 1940. Importa registrar que, em 5 de agosto de 1930, um grupo de arquitetos e engenheiros levou a efeito a criação da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, que se apresentava como a primeira escola do Brasil desvinculada de escolas politécnicas e de belas-artes, sinal da atuação efetiva desses profissionais. Do grupo fundador fizeram parte:

o arquiteto Luiz Signorelli, o engenheiro João Kubitschek de Figueiredo, o arquiteto Octaviano Lapertosa, o engenheiro Octavio Penna, o engenheiro Paulo Krüger Corrêa Mourão, o engenheiro Simão Woods de Lacerda e o pintor e historiador Anibal Mattos, para citar apenas alguns nomes.

Revelam-se significativas as atuações contínuas de um bom número de proprietários, construtores e artífices, que, ao projetarem e erguerem suas casas, palacetes e comércios, buscaram reinterpretar e mesmo ultrapassar, seja nas fachadas, seja nos elementos da arquitetura de interiores, as propostas originais implantadas em fins do século XIX na nova capital de Minas.

NOTAS

- 1 Ricardo Giannetti é pesquisador e autor de estudos sobre a arte e a música brasileiras do século XIX, em especial sobre a arte mineira oitocentista, com publicações em livros, periódicos e anais de encontros científicos da área. Escreveu o estudo “Um músico brasileiro em Bayreuth”, publicado em edição brasileira do livro *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, de Charles Baudelaire (2013). É autor do livro *Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX* (2015), no qual renova a abordagem do tema proposto numa coletânea de oito textos. E-mail: rgghz2018@gmail.com.
- 2 Curral d’El Rey foi o primitivo nome do arraial nos períodos colonial e monárquico. Após a República, adotou-se o nome Belo Horizonte. Muito se serviu das crônicas de Alfredo Camarate o historiador Abílio Barreto, ao escrever *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva. história média: planejamento, estudo, construção e inauguração da nova capital*. Belo Horizonte: Livraria Rex, 1936.
- 3 CAMARATE, Alfredo. Por montes e vales. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 36, p. 23-198, 1985. p. 100-101.
- 4 Ibid., p. 106-107.
- 5 Ibid., p. 130-131.
- 6 Ibid., p. 165-166.
- 7 Outro fato que irá marcar a vida da cidade ocorrerá em outubro de 1920, ocasião em que foram solenemente recepcionados em palácio os reis belgas Albert I e Elisabeth. Na oportunidade, visando proporcionar maior conforto aos hóspedes, muitos cômodos do palácio sofreram restaurações e atualizações em seus elementos construtivos e decorativos.
- 8 JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 24 mar. 1899. p. 2.
- 9 Ibid., p. 2.
- 10 Sobre o decorador Frederico Steckel, cf. GIANNETTI, Ricardo. Frederico Steckel: artista do Império e da República. In: _____. *Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- 11 A publicação semanal da série de crônicas no jornal *Minas Geraes*, transcritos de *O Paiz*, deu-se entre 21 de novembro de 1901 e 3 de fevereiro de 1902. As crônicas foram reunidas e publicadas em AZEVEDO, Arthur. Passeio a Minas. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 33, p. 179-211, 1982. p. 184.
- 12 MELO FRANCO, Afonso Arinos de. *Um estadista da República*: Afrânio de Melo Franco e seu tempo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- 13 Ibid., p. 279.
- 14 Ibid., p. 282-287.
- 15 A série de quatro artigos, sob o título “Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais”, foi publicada originalmente em VASCONCELLOS, Sylvio de. Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais. *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 30-35, 1946; VASCONCELLOS, Sylvio de. Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais. *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, v. 1, n. 3, p. 42-49, 1946; VASCONCELLOS, Sylvio de. Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais. *Arquitetura e Engenharia*,

Belo Horizonte, v. 1, n. 4, p. 34-38, 1947; VASCONCELLOS, Sylvio de. Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais. *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, v. 1, n. 5, p. 79-81, 1947. Em 2004, foram recolhidos e incluídos pela organizadora Celina Borges Lemos na composição do livro: LEMOS, Celina Borges (Org.). *Sylvio de Vasconcellos: arquitetura, arte e cidade: textos reunidos*. Belo Horizonte: BDMG Cultural.

16 VASCONCELLOS, Sylvio de, *Arquitetura e Engenharia*, v. 1, n. 3, p. 41.

17 Ibid., p. 42-44.

18 CARSALADE, Flávio de Lemos. Notas sobre os estilos dos edifícios de Belo Horizonte. In: CASTRO, Maria Ângela Reis de. *Guia dos bens tombados de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 2006. p. 13-19.

19 MENEZES, Ivo Porto de. *Belo Horizonte, residências, arquitetura*. Belo Horizonte: Grupo Geraldo Lemos Filho, 1997.

20 Porto de Menezes, ainda jovem aluno da Escola de Arquitetura, já manifestara seu especial interesse pelo estudo da formação e desenvolvimento da cidade, ao integrar a equipe responsável pela implantação do primeiro Serviço do Plano Diretor, estabelecido no *Plano-Programa de Administração para Belo Horizonte*, proposto pelo prefeito Américo René Giannetti, em 1951.

21 Ibid., p. 109, III.

José Sidrim: um senhor das casas senhoriais

Ana Léa Nassar Matos¹

José Sidrim, que pode ser visto na Figura 1, destaca-se entre os importantes nomes da engenharia e da arquitetura de Belém do Pará do início do século XX. Vindo do Ceará, aportou na capital paraense em 1900, com 19 anos de idade, buscando novos rumos para sua vida. Com o passar do tempo, reconheceu-se paraense, sentindo-se filho do lugar em que percorreu uma trajetória profissional de sucesso, e onde havia penetrado suas raízes familiares e afetivas.



Figura 1 – Engenheiro-arquiteto José Sidrim – Studio Fidanza. Fonte: acervo particular da autora.

Possuía formação de desenhista e esta atividade possibilitou sua inserção no mercado de trabalho. Foi professor de desenho e de topografia no Instituto Lauro Sodré² e desenhista na Secção de Obras da Intendência Municipal, na gestão de Antonio Lemos (1897-1911),³ com quem estabeleceu relações próximas e fundamentais para sua carreira profissional.

A Secção de Obras era considerada por Lemos como uma das mais úteis e operosas repartições municipais. De 1897 a 1902, foram feitas adequações em seu espaço físico, para comportar as ações do seu “grandioso plano” de renovação da capital. Para isso, era imprescindível fazer “Reorganizações de repartições e serviços”.⁴ Foi neste lugar tão particularmente analisado, redimensionado e transformado que o nosso personagem encontrou sua primeira colocação, na qual pulsavam os sonhos do intendente.

As notificações de seus desempenhos são encontradas a partir dos relatórios municipais, de 1904, onde sua atuação na “Secção de Obras” encontra-se narrada, com admiração, pelo ilustre relator:

Grande foi o número de plantas e outros desenhos delineados pelo sr. José Sidrim, que fez jus a francos encômios pela sua competência technica e dedicação ao trabalho. Comtudo, não é possível precisar o número exacto d’esses desenhos, em virtude de terem muitos escapado ao registro devido, por causa da urgência com que eram remettidos. Devo, todavia, salientar entre muitas outras, as plantas projectadas pelos engenheiros municipaes para o gymnasio, torre, cocheira e detenção, na sucursal do Corpo de Bombeiros; da avenida Ferreira Penna; a cadastral da avenida Quinze de Agosto; typo de estampilhas para o anno de 1905 e, recentemente terminada, a da fachada da cocheira-modelo que projecto mandar construir.

Sobre a prancheta acham-se na presente data os planos, córtes e a fachada lateral d’esse futuro próprio [projeto] municipal.⁵

Mais adiante, uma nova citação dá conta de sua participação na organização de uma carta cadastral, em conjunto com os engenheiros Joaquim Lalôr e Palma Muniz.⁶ Esse material serviria de base para a execução de projetos estruturantes para a cidade e foi executado com muito rigor, visando o êxito total da obra.

como a verificação de vários pontos em que no acto do desenho se notou existirem dúvidas. Vae ser iniciado, no escriptorio do mesmo engenheiro, em escala conveniente, o desenho de uma carta geral da parte já feita para o traçado da topografia (curvas de nível e regimen de águas, etc.). N’esses trabalhos todos, além do engenheiro Joaquim Lalôr e Palma Muniz, fôram utilizados os serviços technicos do engenheiro civil Maurice de Cocatri, agrimensor Sá Barreto e desenhistas José Sidrim e José Moreira.⁷

A partir desse levantamento, foi executada pelos desenhistas citados a Planta da Cidade de Belém, que pode ser vista na Figura 2, e a Carta do Município de Belém, publicadas também no volume de 1904.

Ao pesquisar os demais relatórios de Lemos, percebe-se o quanto o posto de trabalho de Sidrim foi importante para aprimorar seus conhecimentos e estabelecer amizades basilares para sua constituição profissional.



Figura 2 – Planta da Cidade de Belém – José Sidrim. Fonte: acervo particular de Flávio Sidrim Nasar; fotografia de Mateus Nunes (2017).

Na Intendência, manteve-se por 10 anos, de 1903 a 1913, depois dedicou-se ao seu gabinete de projetos, instalado em sua residência.

Com 23 anos, casou-se com sua prima Wolitza Lima, em 16 de abril de 1903, em Fortaleza, Ceará (CE). Ela era filha de Honor do Monte e de Ermelinda Freire Lima, original da cidade de Quixadá (CE), “senhorinha da elite social da terra”, que na companhia das irmãs, Fantina e Oda, frequentava as “festas religiosas realizadas nos meses de maio e dezembro” e a “orquestra constituída para cantar as novenas e a missa do último dia”.⁸ Desempenhou papel importante na vida profissional do marido, ficava atenta à organização de seu espaço de trabalho, cuidava para que ele tivesse a tranquilidade necessária para desenvolver seus trabalhos e o auxiliava fazendo as cópias dos desenhos.⁹ Para a execução do trabalho noturno, ela confeccionou um grande mosqueteiro que envolvia a imensa prancheta de trabalho e o candeeiro, dando-lhe proteção ao assédio dos carapanãs.¹⁰

Para seus canteiros de obras, fazia questão de selecionar seus operários pessoalmente, escolhia os melhores e os aperfeiçoava de acordo com suas exigências de desempenho e acabamento. Sua nora, Rosita Sidrim, lembrava os nomes de alguns deles:

Eram vários, tinha aquele especialista só em escada, este eu me lembro muito, Manoel do Carmo. Tinha o seu Raimundo, era especialista em janelas e forros, que também trabalhou na casa do Jayme [filho de José Sidrim]. Ele tinha seus operários especializados. (Informação verbal)¹¹

Além do acompanhamento rigoroso do desenvolvimento de suas obras, havia certos momentos em que praticamente se mudava para elas, numa total dedicação. Era comum estar envolvido simultaneamente com vários trabalhos. Sua clientela pertencia à elite da sociedade belenense da época.

No ramo da construção civil concorreu com renomadas e consagradas firmas do mercado construtivo paraense, como Salvador Mesquita & Co. e J. S. Freitas & Co.

A educação acadêmica, em arquitetura e engenharia, obteve por meio de cursos por correspondências, de Turim¹² e do Rio de Janeiro. Uma modalidade que se consolidava na área da educação, no período pós-Revolução Industrial, socializando o saber e o conhecimento das novas tecnologias.

Rosita Sidrim guardava na memória que seu sogro havia se formado através de uma escola italiana. O engenheiro João Palma Muniz teria sido o responsável pela matrícula de Sidrim no curso de arquitetura por correspondência. O modo de avaliação se dava por meio de estudos e trabalhos que eram enviados para a Itália através do seu consulado em Belém. No início do século XX, a ligação da capital do Pará era mais frequente com o Velho Mundo do que com o restante do Brasil. Todos os materiais de construção eram de lá importados, por meio de catálogos, afinal a Revolução Industrial, com as suas novas tecnologias, provocou um novo ritmo no

setor produtivo e as grandes indústrias internacionais precisavam ampliar seus mercados, para distribuição de seus artigos. Estes para serem empregados dependiam do aprendizado das novas técnicas e do conhecimento dos novos materiais. Para aumentar a comercialização, era necessária uma clientela qualificada, conhecedora do leque de possibilidades construtivas daquela época. Talvez este estado de coisas tenha motivado os governantes europeus e/ou as escolas europeias a ofertarem os cursos a distância, em atendimento ao segmento de pessoas que não podiam se ausentar do trabalho e/ou não tinham recursos financeiros para o deslocamento e a moradia.

A Escola Livre de Engenharia do Rio de Janeiro apontava o ensino por correspondência como a única solução para o considerável segmento da população brasileira que necessitava de “uma preparação científica, segura, sem sacrifício de seus labores”.¹³

Em 1924, Sidrim obteve a diplomação pela referida Escola carioca,¹⁴ no momento em que sua carreira profissional estava em pleno desenvolvimento, contando com boa clientela e com importantes obras realizadas. Seu diploma é mostrado na Figura 3.



Figura 3 – Diploma de engenheiro-arquiteto de José Sidrim. Fonte: acervo pessoal da autora; fotografia de Octávio Cardoso.

O artigo publicado pelo jornal *O Paiz*, em 16 de dezembro de 1925, demonstra que a obtenção de seu diploma brasileiro atendeu a meras formalidades de regularização de suas práticas como engenheiro e arquiteto.

O “Estado do Pará” sob a epigraphe “Modernização da cidade” publica uma interessante estatística dos prédios em construção, do architecto José Sidrim.

Começa dizendo que no decurso do corrente anno nota-se uma febril e invulgar atividade de remodelamento do perímetro urbano da cidade, cujas edificações em estylo moderno, collocam Belém ao nível das capitais adiantadas.¹⁵

O ensino a distância apresentava-se como uma novidade da virada do século XIX para o XX, fato de pouca divulgação nos relatos históricos da educação do Brasil desse período. Frequentemente é apresentado como única alternativa à rotina da formação fora do país para os filhos das famílias abastadas cursarem o ensino superior.

A formação em escola italiana de arquitetura de José Sidrim se reflete nos traços dos seus projetos. O conhecimento dos tratados arquitetônicos pode ser percebido nas composições e proporções de seus trabalhos.

Sua biblioteca particular guardava conteúdos que o alçaram aos universos das ideias e dos lugares europeus, mesmo sem nunca ter saído do Brasil. A atualidade de suas informações o colocou na vanguarda tecnológica em Belém, usando pioneiramente o concreto armado.

Conjugou sua arquitetura em edifícios das mais variadas funções.

Por volta de 1911, participou do concurso público que objetivava premiar a melhor proposta para a construção de um luxuoso hotel na cidade. Embora tenha saído vencedor, o seu projeto não foi construído.¹⁶ No jornal *A Província do Pará* de setembro daquele ano, na coluna “As Nossas Gravuras”, foi apresentado o “Plano de José Sidrim” como o preferido pelos construtores:

Illustramos a nossa edição de hoje com um novo e magnífico trabalho do hábil desenhista que é o sr. José Sidrim. Reprodúz elle o plano traçado para o importante estabelecimento em projecto *Grande Hotel*, a ser construído no terreno onde funcionam actualmente o Alhambra e o Polytheama, á praça República, de propriedade dos srs. Teixeira Martins & C.^a e arrendado pelos srs. Figueira & C.^a.

Serão alli montados um bello theatro, cinematographo, restaurante, bar e hotel, dispondo este de luxuosos commodos para hospedagem.

O plano de José Sidrim foi o preferido pelos constructores do Grande Hotel, havendo concorrido também um profissional estrangeiro, cujo o modelo, apesar de vasto e elegante, não correspondeu, como o do nosso talentoso patricio, ás exigências dos srs. Figueira & C.^a.¹⁷

Nesse projeto ele seguiu o rigor dos cânones da arquitetura clássica, assemelhando-se, em seus ornamentos e proporções, aos palácios renascentistas italianos. Apresentava uma visível influência de Andrea Palladio (1508-1580) no desenho das aberturas dos vãos do primeiro e segundo pavimentos. E o pórtico de entrada exibia o modelo da arcada rusticada e com três arcos de Sebastiano Serrli (1475-1554), como mostra a Figura 4.



Figura 4 – Grande Hotel, desenho da fachada, autoria José Sidrim. Fonte: *A Província do Pará*, 1911, p. 1.

Os templos religiosos tiveram representatividade no universo de seus projetos. Em Belém são de sua autoria o projeto e construção do Santuário de São Francisco e a capela de Santa Clara, no Cemitério da Ordem Terceira. Existindo a hipótese de que seria autor do primeiro templo protestante de Belém, a Assembleia de Deus,¹⁸ e da reforma da Igreja da Trindade.¹⁹ No interior do estado do Pará, executou desenhos para duas igrejas, uma em Baião e outra em Cachoeira do Arari.²⁰

Também transitou no campo dos edifícios hospitalares, fez a maternidade e o hospital infantil para o Hospital da Santa Casa de Misericórdia, que pode ser visto na Figura 5, e o projeto completo da Casa de Saúde Marítima.

Foi o autor do novo projeto da Fábrica Palmeira, cuja instalação original (1822) passou por um incêndio em 1924. Tratava-se de um estabelecimento de renome internacional, fabricante de biscoitos, bolachas, doces, bombons, torração e moagem de café, triturações de cereais e pão. O novo prédio, inaugurado em 1929, manteve no térreo o atendimento ao público, e lhe foi acrescentado um novo pavimento, ampliando o setor administrativo, distribuído pelo segundo e terceiro andar. Foi demolido na década de 1960.

Ainda constam dentre seus projetos e obras identificadas: a Sede Social da Assembleia Paraense, a Escola de Aprendizizes Artífices – Escola Industrial, a Lithografia Lohse e o Mercado de Óbidos.

Os projetos residenciais foram predominantes, a modernidade definiu o conforto e o ecletismo comandou a estética. O desempenho de José Sidrim, no cenário arquitetônico e construtivo da cidade, foi matéria tratada por Augusto Meira Filho (1915–1980),²¹ em 1977, no artigo “Galeria dos esquecidos”. Nele, afirma que “Belém ficou muito a dever ao labor incessante de José Sidrim” e ao papel inovador de seus projetos, “seus desenhos, sua criação arquitetural sobrepôs-se à mediocridade reinante” nas primeiras décadas do século XX. Na sequência, continuou enumerando seus edifícios:

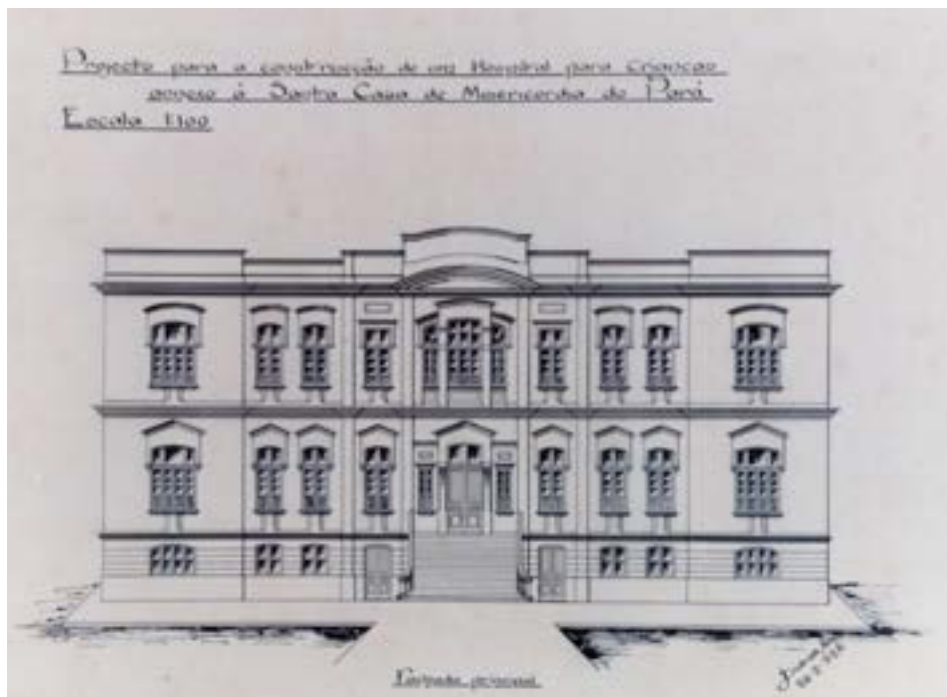


Figura 5 – Hospital para crianças – Santa Casa de Misericórdia do Pará. Fonte: acervo pessoal da autora; fotografia de Octávio Cardoso.

podemos destacar: a atual residência do Comandante da 8ª Região Militar: antiga propriedade do dr. Guilherme Paiva à Rua Dr. Moraes; nessa mesma artéria, o prédio do dr. Orlando Lima, aonde, hoje, funciona uma Clínica; a edificação (dois prédios) à av. Independência (Magalhães Barata) propriedade da primitiva, companhia “Pará Telefone” e moradia de seus diretores; a sede do “Liceu Industrial” à Rua Romualdo de Seixas, agora dependência do MEC; a fachada da “Palmeira” após o incêndio; a velha residência de d. Rita Bezerra, por ele reformada, integralmente, infelizmente, demolida; a casa residencial do dr. Palma Muniz, depois adquirida por Leão Alvarez de Castro, temporariamente ocupada pela “Alliance Française” agora, uma série de edifícios, na av. Magalhães Barata; e a principal de suas obras, o palacete Passarinho à mesma artéria. [...]

Era a sua construção preferida. E merecia!

Sidrim desenhou edifícios públicos para os governos estaduais, desde a gestão de Montenegro e muito colaborou com o destacado engenheiro Francisco Bolonha.²²

Na produção arquitetônica, suas marcas digitais são identificadas por meio dos partidos entrecortados, das coberturas em soluções movimentadas e das elevações com composições dinâmicas, imitando ou empregando diversos materiais, como evidenciam as Figuras 6, 7 e 8. Os espaços interiores são sempre dotados de esmerados acabamentos, belas e bem lançadas



Figura 6 – Palacete Aurélia Passarinho. Fonte: fotografia de Armin Mathis (2017).



Figura 7 – Palacete Guilherme Paiva. Fonte: fotografia de Armin Mathis (2019).

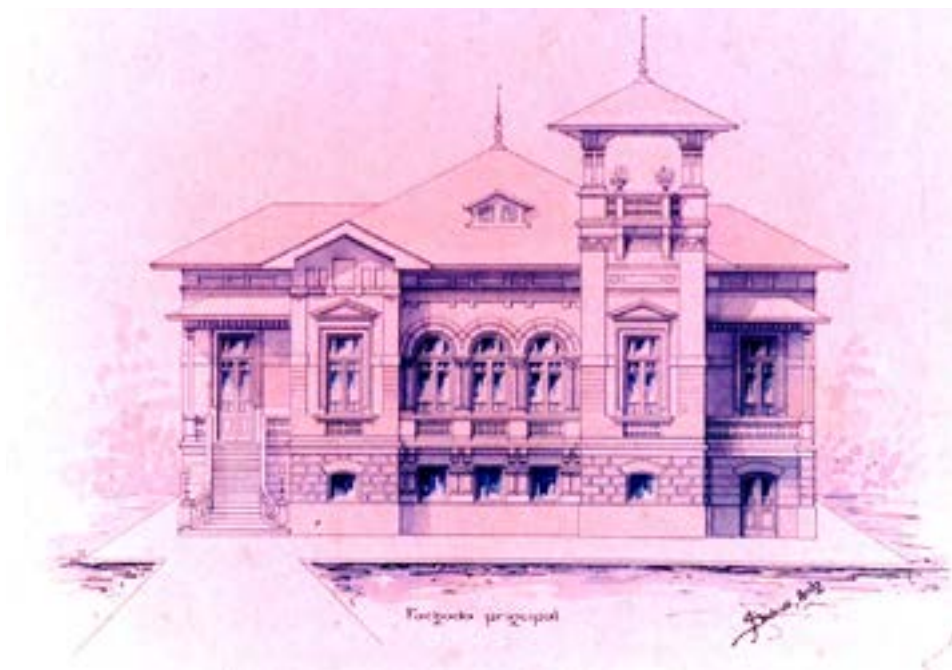


Figura 8 – Palacete sem identificação proprietário/endereço. Fonte: acervo pessoal da autora; desenho de José Sidrim.

escadas, esquadrias com vidros coloridos, paginações de pisos e forros com variados desenhos, nas paredes, pinturas ou papeis decorativos.

Destacamos neste artigo o Palacete José Leite Chermont, construído em 1927, localizado na avenida Nazaré, em Belém do Pará, ilustrado na Figura 9. Foi construído originalmente para uso residencial e, posteriormente, passou para a propriedade do governo do estado, abrigando diversos órgãos governamentais. Desde dezembro de 2018, abriga o escritório da Organização das Nações Unidas (ONU) no estado. Encontra-se protegido pelo tombamento do Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, através da Lei Estadual nº 5.629, de 20 de dezembro de 1990.²³

Foi projetado por José Sidrim, num período em que já havia passado o monopólio do Norte do Brasil na extração do látex, responsável pelas grandes riquezas na região. No entanto, ainda persistia uma elite, enriquecida com a pecuária e as possibilidades de negócios trazidos pela *belle époque*.

Sua tipologia foi identificada pelo arquiteto como “bangalô”, considerada na época uma habitação moderna e agradável. Os ornamentos externos e internos estão alinhados à manifestação neocolonial, ocorrida no Brasil com o patrocínio de José Mariano Filho. Em São Paulo, na década de 1910, ganhou importância a partir da atuação do arquiteto português Ricardo Severo, e,



Figura 9 – Palacete José Leite Chermont. Fonte: acervo pessoal da autora; desenho de José Sidrim.

no Rio de Janeiro, na década de 1920, recebeu destaque no seio da Escola Nacional de Belas Artes. Roberto Conduru considera que “antes de ser um estilo, foi sobretudo um movimento artístico – cultural” que:

Configurou-se por meio do debate de ideias e ações que constituíram um glosário de formas arquitetônicas destinadas a caracterizar – em pedra e cal – a nacionalidade, gerando obras que pretendiam instituir ambientes brasileiros genuínos, por serem condizentes técnica e bioclimática e culturalmente com a vida do país.²⁴

Os adeptos desta manifestação buscavam um “descolamento” dos signos de um passado, supostamente universal, do qual consideravam que o estilo eclético estava impregnado. No entanto, este “descolamento” não aconteceu e as residências neocoloniais, talvez, acabaram se tornando mais um dos *revivals* do ecletismo, no caso, o estilo barroco do período colonial brasileiro, nova moda que vem no bojo dos ideais nacionalistas. Como define Patteta:

O Ecletismo era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida), amava as novidades, mais rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto.²⁵

As residências neocoloniais mantiveram o mesmo partido geral do estilo acima citado, delineado a partir da busca pelo conforto, funcionalidade e modernidade característicos das exigências burguesas.

No Palacete Chermont, Sidrim usa este mesmo expediente, lança mão do repertório barroco para composição de seu projeto. A planta baixa do primeiro pavimento apresenta bem definida a hierarquia espacial de seus três setores: social, íntimo e serviço, todos com acessos independentes, frontal, lateral e fundos, respectivamente. Chama atenção a presença de uma circulação horizontal, dividida em *hall* social e acesso à intimidade da casa, sem alcançar os serviços. Uma espécie de referência aos longos corredores coloniais, solução que o arquiteto não utilizou nos demais projetos residenciais daquele período. Ressalte-se ainda que este espaço apresenta os mesmos padrões de acabamento dos ambientes nobres: assoalho e forro comendo desenhos geométricos, rodapé alto e paredes com pinturas decorativas.

A planta baixa ilustrada na Figura 10 corresponde à original de Sidrim somente até a sala de jantar. O setor de serviços foi muito alterado devido às adaptações para os novos usos. Buscou-se retomar a antiga configuração através do relato de uma pessoa que frequentou a residência e pelas marcações encontradas no forro e no piso. Ela também afirmou que no porão ficavam as dependências dos empregados e que o acesso se dava por meio da escada de caracol, representada no desenho.

Os telhados, de maneira geral, apresentam-se em quatro águas, com telhas do tipo colonial, em beira e bica, provavelmente com cimalha de alvenaria com argamassa, seguindo os padrões dos primórdios da arquitetura brasileira.

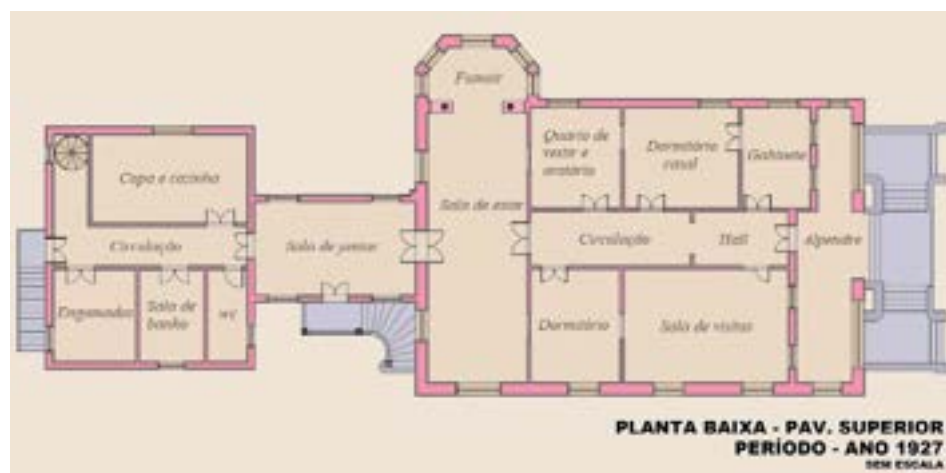


Figura 10 – Planta baixa do Palacete José Leite Chermont. Fonte: desenho de Matheus Gonçalves Nunes e Maria Bandeira Romeiro.

Mesmo com todas as referências ao nosso passado arquitetônico, no Palacete Chermont persistem as características do estilo eclético, sempre preocupado com o atendimento das exigências da clientela burguesa de conforto, modernidade e beleza. Sidrim, ao empregar os mais variados materiais e métodos, demonstra sua sintonia com as novas tecnologias construtivas, como, por exemplo, as placas inteiriças de marmorite, fabricadas exclusivamente para os patamares da escada principal, o combogó (ou cobogó)²⁶ cerâmico, novo material do mercado construtivo, que compõe o guarda-corpo do alpendre e da escada, em combinação com o muro frontal. Tanto os ambientes externos e internos ostentam as técnicas das pinturas decorativas, como o estuque escaiola, na representação de



Figura 11 – Palacete José Leite Chermont. Fonte: fotografia de Matheus Gonçalves Nunes (2019).



Figura 12 – Detalhe da escada frontal. Fonte: fotografia de Matheus Gonçalves Nunes (2019).

pedras ornamentais revestindo a fachada, ou nas colunas da sala de estar, sugerindo o mármore.

A elevação principal exibe um frontão barroco que se projeta entre os telhados de forma elegante. Três arcos plenos delimitam o alpendre da entrada social, e uma escada desenvolvida em dois lances opostos que se encontram no mesmo patamar, dando acesso à residência. As composições de proporções harmoniosas conferem ao edifício uma aparência sólida. No jardim frontal, uma fonte ornada com singelas conchas e volutas completa o conjunto de evocações barrocas, como se nota nas Figuras 11 e 12.

Internamente, causa impressão a riqueza dos detalhes. As paredes apresentam pinturas esmeradas e diversificadas em cada cômodo: ora com desenhos barrocos, ora imitando papéis de parede, recorrendo a motivos persas na pintura de estêncil. Os pisos reproduzem padrões gregos, os forros em composições geométricas apresentam-se pintados em cores pastel, em cada ambiente assumem combinações entre tons de rosa, verde, azul, amarelo ou bege. Nos vãos de janelas e portas predominam os arcos plenos e abatidos e as esquadrias repetem os modelos coloniais. O uso da verga reta apenas no volume correspondente ao *fumoir*, em que as bandeiras das esquadrias são compostas por vidros coloridos. Externamente, as aberturas apresentam molduras ornadas com desenhos



Figura 13 – Sala de Visitas (uso original). Fonte: fotografia de Matheus Gonçalves Nunes (2019).

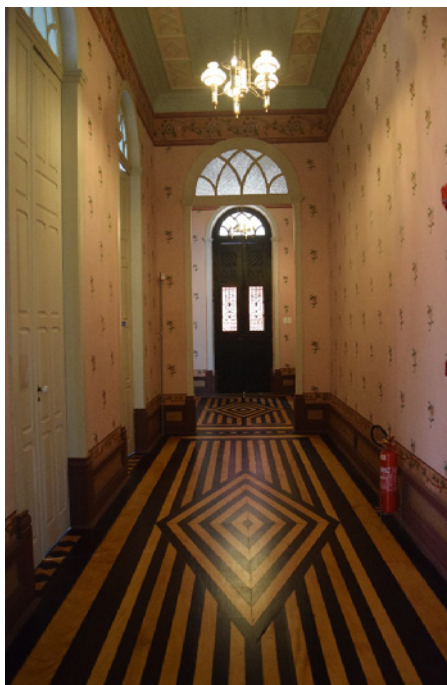


Figura 14 – Circulação e *hall*. Fonte: fotografia de Matheus Gonçalves Nunes (2019).



Figura 15 – Sala de estar e *fumoir*. Fonte: fotografia de Matheus Gonçalves Nunes (2019).

simplificados, sintonizados com os demais adereços. Os detalhes podem ser vistos nas Figuras 13, 14 e 15.

As criativas soluções arquitetônicas e os ambientes particularmente detalhados resultaram em espaços agradáveis e suntuosos que colocaram à mostra o estilo de vida e o gosto do casal José e Branca Leite Chermont, seus originais proprietários. O engenheiro-arquiteto José Sidrim repercutiu em seu projeto os costumes da clientela burguesa da década de 1920 em Belém do Pará.

Enfim, falar deste engenheiro-arquiteto que percorreu uma competente e surpreendente carreira profissional foi pra mim um aprendizado. A concepção refinada de seus projetos o colocou no patamar daqueles que fizeram arquitetura a partir dos tratados arquitetônicos e atenderam a tríade vitruviana da função (*utilitas*), beleza (*venustas*) e estrutura (*firmitas*). O seu saber adquirido por correspondência revelou um profundo conhecimento dos estilos antigos e dos contemporâneos, além das “recentes” tecnologias construtivas, como, por exemplo, o concreto armado. A sua produção arquitetônica encontra-se dentro do espírito do ecletismo, visto que transitou pelo gótico, barroco, *art déco* e neoclássico. Foi dono de uma linguagem arquitetônica própria e seus edifícios atestavam sua assinatura, os prédios remanescentes na cidade, além de preservar sua memória, testemunham o seu talento de senhor das casas senhoriais.

NOTAS

- 1 Ana Léa Nassar Matos é arquiteta, professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) e da Faculdade de Conservação e Restauro (Facore) da Universidade Federal do Pará (Ufpa), doutora em História Social da Amazônia pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPHIST/Ufpa) e mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É membro-fundadora do Fórum Landi, foi diretora do Departamento de Patrimônio Histórico (DEPH) da Fundação Municipal de Belém (Fumbel), foi diretora do Museu de Arte de Belém (Mabe) da Fundação Municipal de Belém (Fumbel), atualmente participa das atividades do Fórum Landi (Ufpa) e integra a pesquisa “A Casa Senhorial: anatomia dos interiores” em Belém. E-mail: analea04@gmail.com.
- 2 O Instituto Lauro Sodré, originalmente Instituto Paraense de Educandos Artífices, localiza-se na atual avenida Almirante Barroso, antiga Estrada de Bragança, no bairro do Marco da Légua, em Belém do Pará. Sua pedra fundamental foi lançada em 4 de julho de 1894 pelo governador Lauro Sodré. Foi ocupado, ainda inacabado, em setembro de 1899, no governo Paes de Carvalho, quando foi alterada a sua denominação. Suas instalações eram compatíveis com os padrões das escolas profissionalizantes europeias do período. Funcionava como instituição pública, voltada à profissionalização em diversos ofícios; desenho, tipografia, encadernação, alfaiataria, mecânica, marcenaria, sapataria, entre outros. Tinha como público-alvo os meninos órfãos ou em situação de extrema pobreza. Atualmente, faz parte do conjunto arquitetônico do Tribunal de Justiça do Estado do Pará. Ver também: INSTITUTO Lauro Sodré: ilustrações da monografia de 1904. Fau, Belém, 14 jul. 2018. Disponível em: <<https://fauufpa.org/2018/07/14/instituto-lauro-sodre-ilustracoes-da-monographia-de-1904/>>. Acesso em: 23 abr. 2020.
- 3 Personagem emblemático da história do Pará, líder político que por 14 anos, ficou à frente da administração da cidade de Belém, transformando sua paisagem urbana aos moldes de Paris, também dotando-a de novos serviços de transportes e infraestrutura.
- 4 LEMOS, Antonio José de. *O Município de Belém: 1897-1902: relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15 de novembro de 1902*. [Belém]: Typographia de Alfredo Augusto Silva, 1902. p. 13-14.
- 5 Ibid., p. 26-27.
- 6 João de Palma Muniz (Vigia, 5 de janeiro de 1873 - Belém, 26 de dezembro de 1927) era engenheiro civil, membro-fundador do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, escritor de livros históricos e geográficos. Joaquim Lalôr era engenheiro civil, casado com a filha de Antonio Lemos, Olívia Lemos Lalôr. Os dois foram sócios na empresa de engenharia Lalôr & Muniz e pessoas importantes na vida de José Sidrim. As relações entre os três se estenderam para além do ambiente de trabalho e Lalôr e Muniz, juntamente com as esposas, se tornaram padrinhos e madrinhas dos filhos dele.
- 7 LEMOS, Antonio José de. *O Município de Belém: 1904: relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém, na sessão de 15 de novembro de 1905*. [Belém]: Archivo da Intendencia Municipal, 1905. p. 180.
- 8 MENEZES, Paulo Elpidio de. *O Crato de meu tempo*. Fortaleza: Ed. UFC, 1985. p. 81. (Coleção Alagação Novo).
- 9 Esta tarefa era executada quando a tinta de nanquim ainda estava úmida. Um papel apropriado, importado e comprado em livraria especializada, cobria o trabalho, então, uma prensa de ferro comprimia-os em uma tábua lisa, concluindo o procedimento. MATOS, Ana Léa Nassar. *Ecletismo na arquitetura residencial de José Sidrim: uma análise da formação intelectual deste engenheiro arquiteto e suas obras residenciais*. 2003. 205 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2003.
- 10 Carapanãs, do tupi [karapa'nã], são mosquitos sugadores de sangue, conhecidos por outras denominações como muriçoca, pernilongo, medem em geral menos de 1cm de comprimento, longas pernas, encontrados de norte a sul do Brasil.
- 11 Informação fornecida por Rosita Montenegro Duarte Sidrim em entrevista à sua neta Ana Léa Nassar Matos, em Belém, em setembro de 1986.
- 12 Vários fatores levaram à conclusão de que seria em Turim a sede do curso por correspondência. Na biblioteca particular de José Sidrim, havia publicações de caráter didático da editora C. Crudo, que

possuía raízes naquela cidade italiana. A cidade também era possuidora de uma longa tradição no campo da educação, que remonta ao ano de 1859, com a Escola de Aplicação para Engenheiros (Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri) que veio a se transformar, em 1906, no Regio Politecnico di Torino. Entre seus colegas da Secção de Obras, figurava o arquiteto José Castro Figueiredo, formado em Turim. Em Belém, nesse mesmo período, o consulado italiano apresentava oportunidades e facilidades burocráticas para participações em eventos realizados em Turim, como as Exposições Universais de 1911 e 1913.

- 13 CARETA, Rio de Janeiro, 16 maio 1925. p. 46. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 12 out. 2016.
- 14 A Escola Livre de Engenharia do Rio de Janeiro foi autorizada pelo Governo Federal, pelo Decreto n. 8.659, de 5 de abril de 1911, de acordo com a informação contida no próprio Diploma. BRASIL. Decreto nº 8.659, de 5 de abril de 1911. Approva a lei Organica do Ensino Superior e do Fundamental na Republica. *Coleção de Leis do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1911. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-8659-5-abril-1911-517247-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 23 abr. 2020.
- 15 O jornal *O Paiz*, de 16 de dezembro de 1925, reproduzindo trechos de notícias publicadas no jornal *Estado do Pará*. O PAIZ. Rio de Janeiro, 16 dez. 1925. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 4 mar. 2016.
- 16 Este assunto merece ainda uma pesquisa mais aprofundada, para encontrar os fatos motivadores desse desenlace.
- 17 AS NOSSAS gravuras. *A Província do Pará*, Belém, 21 set. 1911. p. 1.
- 18 Localizado na travessa 14 de Março, esquina da avenida Governador José Malcher, já demolido.
- 19 José Sidrim teria abandonado a construção civil na década de 1930 e a reforma da igreja da Trindade se deu em 1942, diante disso, pode-se construir a hipótese de que a sua participação se restringiu à elaboração e doação do projeto arquitetônico, sem assumir a obra, justificando a ausência de registros ou documentos de sua participação ou autoria.
- 20 Baião e Cachoeira do Arari são municípios do Pará, localizados no Baixo Tocantins e no Arquipélago do Marajó, respectivamente.
- 21 Augusto Meira Filho (1915-1980) graduou-se em engenharia civil pela Faculdade de Engenharia do Pará, sendo aluno de Francisco Bolonha. Foi engenheiro auxiliar da Diretoria de Obras do Estado do Pará e Diretor do Serviço de Águas do Pará. Atuou no jornalismo (1950-1960) em *A Província do Pará*. Foi vereador de Belém. Um defensor do patrimônio cultural e ambiental da cidade.
- 22 *A Província do Pará*, Belém, 6 nov. 1977.
- 23 PARÁ. Lei nº 5.629, de 20 de dezembro de 1990. Dispõe sobre a Preservação e Proteção do Patrimônio Histórico, Artístico, Natural e Cultural do Estado do Pará. Belém, 20 de dezembro de 1990. Disponível em: <<http://www.pge.pa.gov.br/sites/default/files/repositorio/1990/lo5629.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2020.
- 24 CONDURU, Roberto. Prefácio. In: KESSEL, Carlos. *Arquitetura neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro: Jauá, 2008. p. 13-21.
- 25 PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel: Edusp, 1987. p. 10-27.
- 26 Cobogó é a denominação dada ao elemento vazado, feito de cimento, argila, vidro ou cerâmica, que completa paredes e muros, possibilitando maior ventilação e luminosidade. Seu nome derivou das iniciais dos sobrenomes dos engenheiros Amadeu Oliveira Coimbra, Ernest August Boeckmann e Antônio de Góis, que conjuntamente o idealizaram, na década de 1920. A partir do norte e do nordeste do Brasil esta denominação sofreu algumas variações, tais como: combobó, combogó, comogó, comongol, comogol, comungó, e também foram se diversificando os formatos e desenhos. Ver também em FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Grafia dos afetos: cartas a José Sidrim e a relação entre proprietários e construtores na Belém do ecletismo

Mateus Carvalho Nunes¹

Pietra Paes Barreto²

À GUIA DE INTRODUÇÃO

Utilizadas como meio característico de comunicação entre os membros da elite no início do século XX, as cartas analisadas neste trabalho comunicam interesses, sentimentos e experiências estabelecidas através do relacionamento do arquiteto José Sidrim (1881-1969) com nobres personalidades de Belém que o contrataram para projetar e construir suas residências. Como ferramenta documental para a pesquisa historiográfica da arquitetura e também no âmbito da história social, as cartas endereçadas ao então expoente da arquitetura eclética na cidade foram amostradas em três exemplares: carta de Guilherme Paiva (1926), carta de Orlando Lima (1926) e carta de Benedicto Passarinho (1927), enviadas a Sidrim ao término das obras.

O arquiteto é responsável por transformar os três palacetes, aqui representados e analisados através de suas respectivas cartas, em símbolos da modernidade atrelados ao ecletismo: estes que com o passar dos anos tornam-se, também, marcas da história da cidade de Belém. Conscientes e ávidos pelo ideal de modernidade trazido pelo traço do arquiteto, os autores das cartas exprimiam não somente a gratidão pela obra concluída, serviço essencial pelo qual contrataram o arquiteto, mas a satisfação de estabelecer com ele uma relação social.

Expressando, por vezes, a preocupação com o aspecto econômico e estrutural da obra, por outras, o louvor à magnitude da edificação e do trabalho de José Sidrim, as cartas demonstram o afeto e a estima dos reme-
tentes, causados pelo fazer arquitetônico, permitindo-nos a reflexão sobre a história da posição social do arquiteto em Belém e da influência de seu trabalho na sociedade. Através da compreensão da cultura escrita e das práticas de correspondência da época, o objetivo deste trabalho é coletar e analisar informações relativas ao exercício da arquitetura, considerando seu âmbito social, as características do ofício de arquiteto em sua época e a construção de uma memória afetiva entre o proprietário da casa, o arquiteto e a edificação.

Investiga-se, neste trabalho, como estas cartas narram as vivências e rituais do modo de fazer arquitetura em um momento de inovação, reflexo

direto do panorama econômico em que a cidade então estava inserida. As cartas provam-se relatos da dimensão dos impactos que a obra arquitetônica pode causar na memória e no imaginário social, como declarações, epístolas afetivas. Consequentemente, objetiva-se a reconstituição ideológica e imagética de um fragmento da Belém nostálgica, moderna, de caráter idílico, de sua narrativa visual e sua memória afetiva, a partir de tal grafia dos afetos.

APRESENTAÇÃO DAS CARTAS E DOS PERSONAGENS E A CARTA COMO OBJETO HISTORIOGRÁFICO

Neste trabalho, analisam-se três cartas escritas por clientes proprietários de residências construídas pelo arquiteto José Sidrim, considerando suas reverberações sociais e afetivas. A relevância da escolha das cartas como fonte historiográfica e documental deve-se à transdisciplinaridade de sua abordagem a partir de um ponto de vista fenomenológico, literário e autobiográfico, mediante a análise de símbolos, nuances, imagens, imaginários e afetos. Há, nas cartas, forte subjetividade e literalidade que muito importam tanto para a interpretação das relações sociais afetivas quanto para a manipulação de imagens e palavras através do afeto. Utilizá-las como objeto historiográfico, juntamente com os conceitos metodológicos escolhidos neste trabalho, possibilita uma análise plural do fato e não o hermetismo de outras fontes documentais interpretadas como fato, ou real acontecido, pois permitem “resgatar possibilidades verossímeis que expressam como as pessoas agiam, pensavam, o que temiam, o que desejavam”,³ ou seja, “os tais fatos narrados não se apresentam como dados acontecidos, mas como possibilidades, como posturas de comportamento e sensibilidade, dotadas de credibilidade e significância”.⁴

As três cartas analisadas, destinadas a José Sidrim, remetidas por Orlando Lima, Guilherme Paiva e Benedicto Passarinho, são do acervo da arquiteta e historiadora Ana Léa Nassar Matos, autora da tese de doutorado em História intitulada *José Sidrim (1881-1969): um capítulo da biografia de Belém*,⁵ mais importante trabalho historiográfico sobre a vida e obra do arquiteto. As cartas foram publicadas em sua tese, porém as transcrições e análise segundo a perspectiva proposta neste trabalho são inéditas.

Os autores das cartas, então proprietários das casas construídas por Sidrim, eram membros da elite intelectual e social da cidade na época. As cartas provavelmente não teriam sido escritas em um cenário social diferente. A predileção por Sidrim no momento da escolha do arquiteto que iria projetar e construir suas casas e a escritura destas – como um dispositivo de protocolo social – são reiterações do papel que os proprietários detinham na sociedade. Adotamos as cartas pessoais analisadas como “artefatos autobiográficos”.⁶

Artefatos, pois são produzidas intencionalmente a partir de uma certa performatividade comunicativa, ou seja, seletivamente comunicam informações, sentimentos e formas de tratamentos sociais, sendo esta seleção consciente ou inconsciente. São produções que operam como dispositivos sociais, evidenciando principalmente, neste caso, não apenas as relações de amizade entre os remetentes e o destinatário, mas as relações hierárquicas, de influência e de poder que os contratantes-autores e o arquiteto contratado desempenhavam na sociedade da elite de Belém no início do século XX.

Autobiográficos porque expõem, ao selecionar suas ferramentas compositivas textuais, características relevantes do autor e de seu contexto – seus afetos, seu temperamento, sua posição social, seu intelecto, sua erudição, seus posicionamentos ético e político etc. As cartas evidenciam, também, a forma de olhar e interpretar as obras a partir do ponto de vista do cliente, e havendo em cada carta ênfase em determinado quesito da edificação, por aspectos estéticos, financeiros ou logísticos. O dispositivo autobiográfico da “escrita” (tanto das cartas quanto da arquitetura das casas) será melhor dissertado a seguir.

Analisamos as cartas sob duas matrizes teóricas: conceito de “afeto” em Gilles Deleuze e “biografema”, de Roland Barthes. Deleuze constrói o conceito de afeto a partir de Espinosa, e o entende como uma força afirmativa e compositiva de ideias. Na estrutura compositiva de ideias e imagens, há um fluxo dialético de maneio e, em suas intersecções, há o afeto:

O circuito completo compreende pois o choque sensorial que nos eleva das imagens ao pensamento consciente, e depois o pensamento por figuras que nos leva às imagens e torna a nos causar um choque afetivo. Fazer coexistir os dois, juntar o grau mais alto de consciência ao nível mais profundo do inconsciente: o autômato dialético.⁷

O “biografema”, conceito exposto por Barthes pela primeira vez no prefácio de sua obra *Sade, Fourier, Loyola*,⁸ porém retomado em *La chambre claire (A câmara clara)*,⁹ constitui-se como uma ferramenta de escritura guiada por um processo seletivo, lida e escrita a partir de detalhes biográficos:

Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei estes traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema tem com a biografia.¹⁰

CENÁRIO SOCIAL E URBANO DA CIDADE DE BELÉM

O período em que as cartas destinadas ao arquiteto José Sidrim foram escritas representa um momento de transição na cidade de Belém. Para

entendê-lo, é necessário analisar as duas décadas que antecederam 1925 e 1926, anos de escritura das cartas.

A transição entre o fim do século XIX e primeira década do século XX na região Norte é marcada por período áureo de desenvolvimento, fruto da bem-aventurada exploração gomífera¹¹. Um grande número de empresas estrangeiras investiu na capital, acarretando atração de imigrantes, urbanização do centro da cidade e construção de equipamentos públicos e prédios de destaque que marcam o período que ficou conhecido como *belle époque*. A *Paris n'América*, como era então chamada a cidade de Belém, possuía relação direta com as grandes capitais europeias, em seus fluxos culturais, sociais, ideológicos ou econômicos.

Com a instituição da República, a paisagem urbana é reconstruída e, paralelamente, uma nova sociedade burguesa desponta. Neste momento, o ecletismo é adotado predominantemente como estilo arquitetônico da elite, sendo considerado o símbolo de modernidade e progresso na região. Torna-se, então, a expressão arquitetônica de uma sociedade que busca afirmação e reconhecimento, adotando, contraditoriamente, a estética do passado europeu como símbolo do progresso.



Figura 1 – Avenida da República (atualmente avenida Presidente Vargas) com a rua da Paciência (hoje rua Carlos Gomes). Piso em pedra de lioz, trilho para o bonde elétrico, poste de iluminação em ferro e as famosas mangueiras, árvores simbólicas da cidade. Fonte: *Belém da saudade: a memória de Belém do início do século em cartões-postais* (1998, p. 90).



Figura 2 – Doca do mercado de ferro Ver-o-Peso, entreposto comercial movimentadíssimo na época, cercado de sedes de representantes mundiais movidos pelo comércio da borracha. Fonte: *Belém da saudade: a memória de Belém do início do século em cartões-postais* (1998, p. 50).

Durante a intendência de Antônio Lemos (1897-1911), o centro histórico da cidade foi negligenciado e o investimento destinado às áreas portuárias e seus entornos, como aponta a historiadora Karol Gilet:

O planejamento urbano adotado por Lemos optou pelo abandono do centro histórico e por uma remodelação da área adjacente ao porto mas também resolveu ocupar áreas não utilizadas, consideradas enormes vazios no conjunto urbano de Belém.¹²

Esta decisão política apresentou certos benefícios, mas também acarretou baixo aproveitamento destas áreas, corroborando o período de recessão que se instalaria em Belém nos anos seguintes. Entretanto, já havia sido instalada na sociedade a influência da reeuropeização¹³ dos costumes da sociedade.

Foi nesse contexto que cresceu a demanda da burguesia paraense por uma nova forma de habitar: o “morar à francesa” foi o estilo adotado por esse grupo e o palacete o tipo arquitetônico predileto devido à sua imponência. Formalmente, apresentam mais de um pavimento, possuem generosos recuos, jardins em destaques e ambientes para atividades específicas e demonstram, de forma simbólica, o *glamour* burguês conscientemente expresso em sua arquitetura:

O palacete PL é a novidade rica, raramente térrea, propiciando quase sempre o “morar à francesa” e procura, sobretudo, uma quantidade muito grande de acomodações de modo que sejam evitadas, sempre que possível, superposições das atividades.¹⁴

A escolha do ecletismo como estilo arquitetônico mais utilizado nas residências de tipologia palaciana está relacionada à necessidade da incorporação de novos programas e funções à forma de morar da burguesia. Nas produções arquitetônicas dos profissionais que atuaram no período, verifica-se, além da coexistência de técnicas, programas e estilos do passado e do presente, que evidenciam em suas obras a tradição colonial entrelaçada com o desejo de modernização presente no imaginário da sociedade burguesa.¹⁵ A predileção pelo ecletismo na arquitetura, assim como o caráter higienista e o estabelecimento de infraestrutura na escala urbanística, é símbolo essencial da modernização da cidade de Belém e do orgulho declarado do desenvolvimento da cidade a partir dos ideais europeus.¹⁶

UMA BREVE APRESENTAÇÃO DO ARQUITETO CONSTRUTOR

A contratação do arquiteto José Sidrim para o desenvolvimento do projeto e execução dos palacetes abordados neste artigo relaciona-se diretamente com o papel de destaque desempenhado durante a sua trajetória profissional na capital paraense. Foi desenhista e agrimensor, responsável pela construção de alguns dos edifícios de maior destaque na década de 1920 em Belém.



Figura 3 – O Arquiteto José Sidrim. Fonte: *José Sidrim (1881-1969)*, capa.

Nascido em 1881 na cidade de Fortaleza, no Ceará, mudou-se para Belém aos 19 anos em busca de uma nova perspectiva de vida. Belém, desde o final do século XIX, já atraía numerosos imigrantes, despertando o desejo de uma vida melhor pelos frutos da até então bem-sucedida exploração e comercialização da borracha, colocando a cidade em destaque nos cenários nacional e internacional. No momento de sua chegada ao Pará, o primogênito da família Sidrim possuía apenas um curso de desenho.¹⁷

A trajetória profissional de Sidrim, após a sua chegada a Belém, é marcada pela sua admissão na Inten-

dência Municipal, órgão que possibilitou o estabelecimento de importantes conexões profissionais e pessoais ao futuro arquiteto. Iniciando o trabalho em 1903, é apenas em 1904 que se têm os primeiros registros oficiais de seu trabalho no local, publicados nos relatórios municipais da administração de Antônio Lemos como desenhista da seção de obras, também presentes nos relatórios de 1905, 1906, 1907 e 1908.¹⁸

É válido ressaltar que, nesse período, trabalhar na administração municipal possibilitou estar em constante contato com o que havia de mais “moderno” na produção técnica e arquitetônica em escala nacional e internacional. Após o cargo de desenhista, José Sidrim é enquadrado no cargo de agrimensor, momento em que integrou o grupo que realizaria o projeto de urbanização do bairro da Pedreira. Foi responsável pelo levantamento de toda a extensão da obra e a demarcação do traçado das ruas, o qual utilizou malha ortogonal, alinhando-se com a tendência urbanística da época.¹⁹

Outro fator de destaque em sua vida é a formação acadêmica, feita a distância, primeiramente como arquiteto, num curso de arquitetura por correspondência, através do consulado italiano, provavelmente pela Universidade de Turim.²⁰ Em abril de 1924, Sidrim consolida seus estudos com uma segunda formação, ainda a distância, de engenheiro-arquiteto pela Escola Livre de Engenharia do Rio de Janeiro.²¹

Além da sua formação acadêmica a distância, primeiramente em instituição na Itália e posteriormente no Rio de Janeiro, a biblioteca construída por José Sidrim durante os anos merece destaque no desenvolvimento de sua formação técnica e de arcabouço referencial para suas próprias composições projetuais. A maior parte do acervo é de origem europeia e demonstra seu alinhamento com a produção arquitetônica do continente. Sem nunca ter saído do país, nem visitado a capital do Brasil, o arquiteto conhecia o mundo através de seus livros. A maior parte dos exemplares eram presentes de amigos e outros, assinaturas de revistas e almanaques. Como mostra Ana Léa Nassar, muito dos temas presentes em seu acervo demonstram não somente o ecletismo como estilo ainda em voga na segunda década do século XX, mas também as primeiras discussões sobre o movimento moderno, como no caso do *Almanach d'Architecture Moderne: Collection de L'Esprit Nouveau*, de autoria do arquiteto Le Corbusier:

De alguns livros da biblioteca José Sidrim foi possível identificar algumas procedências. Por exemplo, aqueles dedicados por João Palma Muniz (1873-1927): *Nouvelles Annales de la Construction* (dedicatória: “Ao compadre e amigo J. L. Sidrim. 1926”); três volumes da *Encyclopédie du Siècle: L'Exposition de Paris de 1900* (dedicatória: “Ao Engenheiro e Amigo Arquiteto J. Sidrim. Lembrança da [incompreensível para leitura]. Palma Muniz”); e *A Decoração Na Construção Civil* (dedicatória: “Ao arquit. e eng. J. Sidrim. Palma Muniz. 1926.”). E outras duas publicações identificadas pelo carimbo do “Engenheiro Civil Joaquim Lalor”: a *Illustrated Catalogue of Macfarlane's Castings* e o quarto volume de *Nouvelles Annales de La Construction*.²²

Em 1931, José Sidrim decide abandonar a construção civil, segundo relatos de sua família (informação verbal),²³ por problemas com a mão de obra especializada. A dificuldade em seguir o orçamento inicial das obras e a logística complicada para importação dos materiais, como o cimento importado da Inglaterra, também foram fatores responsáveis pela saída do arquiteto do mercado. Durante os anos seguintes, até a sua morte, dedica-se a viver em seu sítio em Benfica, onde abre uma olaria.²⁴

Apesar do curto período dedicado exclusivamente à produção de residências, os palacetes são as obras de maior destaque e reconhecimento de José Sidrim. Seja pelo caráter estético e técnico do projeto, seja pelo papel de transformação na identidade dos bairros nobres de Belém. Percebe-se a importância do arquiteto através da seguinte notícia do jornal *O Paiz*:

O “Estado do Pará” sob a epigraphe “Modernização da cidade” publica uma interessante estatística dos prédios em construção, do architecto José Sidrim.

Começa dizendo que no decurso do corrente anno nota-se uma febril e invulgar actividade de remodelamento do perimetro urbano da cidade, cujas edificações em estylo moderno, collocam Belém ao nivel das capitais adiantadas.²⁵

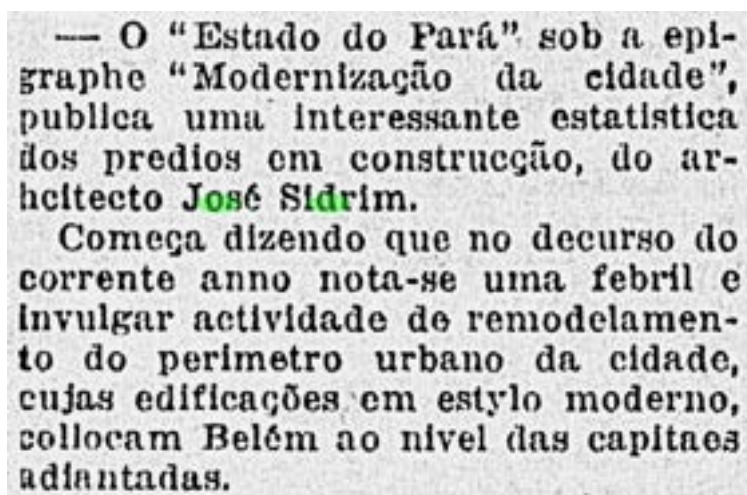


Figura 4 – Nota sobre a produção arquitetônica do arquiteto José Sidrim. Fonte: O jornal *O Paiz*, de 16 de dezembro de 1925, Edição 15032, reproduzindo trechos de notícias publicadas no jornal *Estado do Pará*, no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional).

O CÍRCULO SOCIAL DOS AUTORES

Antes da análise das cartas, é importante compreender a relação social estabelecida pelos seus autores e suas motivações na escolha de José Sidrim como arquiteto, bem como do tipo *palaciano* para suas moradias.

Orlando Lima, Guilherme Paiva e Benedicto Passarinho eram membros de destaque na sociedade de Belém, não apenas pela ativa participação na vida social da cidade, mas, principalmente, pelo reconhecimento profissional que conquistaram durante os anos. Dentre as similaridades estabelecida por eles, percebemos a relação direta com a forma de morar europeia, refletida no programa de necessidades de suas residências. Orlando Lima e Guilherme Paiva realizaram a sua formação acadêmica no continente europeu; já Benedicto matriculou suas filhas em um renomado colégio interno francês (Le Collège Feminin de Bouffémont) nos arredores de Paris e, frequentemente, passava temporadas na França para visitar as meninas.²⁶

Segundo os relatos de Karol Gillet, em sua tese, “As formas de morar na Belém da Belle-Époque”²⁷, o número de empresas e de profissionais da construção civil era extenso, todavia a grande maioria era apenas engenheiro, sem formação específica em arquitetura. José Sidrim, então, foi um dos primeiros profissionais com formação especializada em arquitetura por uma escola europeia que atuara efetivamente da década de 1920 na capital paraense. Um de seus contemporâneos era o arquiteto italiano Filinto Santoro, proveniente da Real Academia de Nápoles e autor de projetos de prédios de destaque em Belém. Outro nome presente na produção arquitetônica da cidade é do arquiteto José Castro Figueiredo, porém sua produção se concentrará no final do século XIX, como o Palacete Faciola, em 1895, e o Instituto Paraense de Educandos Artífices,²⁸ posteriormente batizado de Instituto Lauro Sodré, hoje Tribunal de Justiça do Estado.

Todavia, como fato distintivo citado pelos autores-proprietários, a qualidade técnica do trabalho de José Sidrim impressiona. O rigor com que todos os elementos do projeto eram desenhados por ele e executados pela sua equipe de profissionais merece destaque. Assim, alguns elementos arquitetônicos tornaram-se sua marca registrada, como a suntuosa escada de madeira localizada em um volume destacado nas fachadas laterais dos seus palacetes. Apesar de não ter o hábito de usar elementos arquitetônicos pré-moldados, o uso de catálogos será recorrente na escolha de louças, azulejos e ladrilhos para as residências, esses comumente importados.

Outra semelhança estabelecida entre os três proprietários era a sua participação ativa na cena religiosa de Belém. Em 1909, iniciou-se a construção da atual Basílica de Nossa Senhora de Nazaré,²⁹ um dos mais importantes edifícios religiosos da cidade. Para a realização da obra, foi necessária a angariação de doações de vários fiéis; entre eles, estavam Orlando Lima, Guilherme Paiva e Benedicto Passarinho, todos possuindo vitrais nas naves laterais e centrais da igreja em sua homenagem. No caso de Benedicto, ele e sua família possuem dois vitrais.

Os projetos privados foram recorrentes durante a década de 1920 para o arquiteto José Sidrim, que se empenhou em obras institucionais e públicas em outros períodos. O grande número de contratos, sobretudo residenciais, além da presença recorrente em concursos, foi essencial para a construção do destaque e da importância do arquiteto na época.

AS CARTAS AO ARQUITETO E SEUS AUTORES

Orlando Lima

Argemiro Orlando Pereira Lima era médico ginecologista e obstetra, membro da Academia Nacional de Medicina, das Academias Paraense e Amazonense de Letras e diretor da Santa Casa de Misericórdia de Belém.³⁰ Citado em diversos eventos sociais e políticos dos jornais da primeira metade do século XX, é possível notar a participação ativa do médico na vida social da capital.³¹ O primeiro contato com o arquiteto e construtor José Sidrim foi durante a construção da maternidade e do hospital infantil da instituição de que Orlando era diretor. Com o estreitamento da relação, surgiu então o convite para a construção da residência do médico na travessa Dr. Moraes,



Figura 5 – Palacete Orlando Lima. Em primeiro plano, porão habitável e janelas do primeiro pavimento. Ao fundo, escada de acesso ao setor social. Fonte: acervo pessoal de Dulcilia Acatauassu Nunes (2017).

no bairro de Nazaré, área bastante urbanizada e onde se localizam diversos palacetes na cidade.

Devido às dimensões reduzidas do terreno em que o palacete foi construído, se comparada aos padrões residenciais da elite de Belém, a residência possui uma das suas duas laterais geminadas, de tal maneira que o afastamento está em apenas um dos lados. Com programa de necessidades complexo, apresenta pavimento térreo como porão habitável e pavimento superior, ambos com ambientes sociais, íntimos e de serviço. A setorização do pavimento térreo é dividida em ambientes para o lazer, como biblioteca e sala de bilhar, e um salão com conexão direta ao primeiro pavimento. Dois pequenos quartos na área íntima e espaço para lavanderia e engomados compõem o porão. O pavimento acima pode ser acessado pela escada lateral, levando o visitante diretamente à varanda e possibilitando a escolha de acesso à sala de estar, à sala de jantar ou a um pequeno vestíbulo. Cozinha, copa e sala de almoço fazem parte do setor de serviço. Já no setor íntimo, três dormitórios, sala de vestir, casa de banho e um pequeno oratório completam o palacete eclético.

O oratório presente na residência demonstra a religiosidade de seus moradores. A família de Orlando Lima, como supracitado neste trabalho, foi uma das financiadoras da construção da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, possuindo um dentre os 54 vitrais da Igreja em sua homenagem.

A carta, como o próprio autor relata, foi escrita em “rápidas linhas”, agra-decendo genericamente (se compararmos às outras cartas, mais afetuosas e detalhadas em sua observação do trabalho de Sidrim) a atuação do arquiteto na obra de sua residência. Em papel timbrado com elegante monograma próprio (OL), símbolo de distinção social, certamente pelo fluxo de correspondências para membros das academias das quais era membro e do destacado papel que desempenhava na sociedade, Lima escreve:³²

Belem 2 de Março de 1926

Prezado amigo Snr. José Sidrim

Agora que terminou a construção da minha casa e que tudo saíu a medida dos meus desejos corre-me o dever de enviar-lhe os meus agradecimentos o que prazerosamente faço nestas rapidas linhas.

Aproveito a oportunidade para felicitá-lo pelo seu systema de trabalho por administração que permite a quem se aventura a edificar nesta terra, agora que os materiais variam de preço a cada momento, avaliar pessoalmente onde desaparece o dinheiro gastando somente o que quizer e poder gostar.

Rapidez, cuidado, competência, escrúpulo, delicadeza eis as qualidades que pude reconhecer-lhe principalmente ao terminar a edificação do meu predio. Reiterando-lhe os meus agradecimentos abraço-o muito affectuosamente

[assinatura de Orlando Lima]

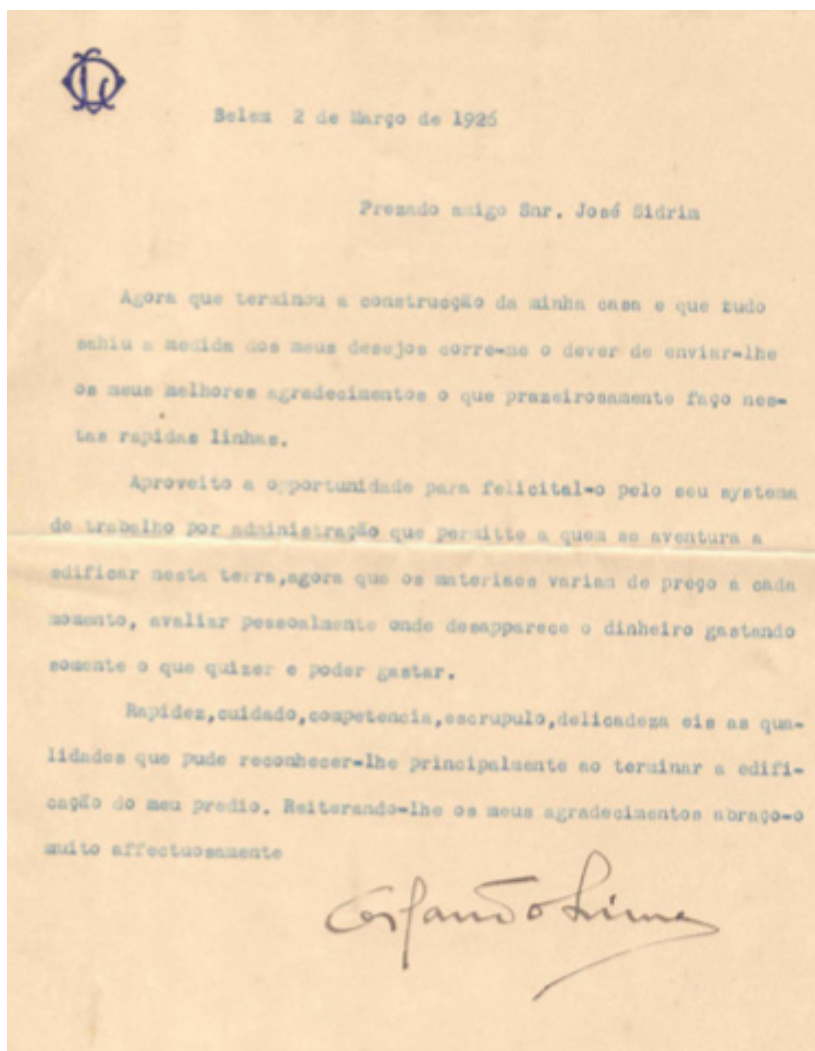


Figura 6 – Carta de Orlando Lima a José Sidrim, de 2 de março de 1926. Fonte: *José Sidrim (1881-1969)*, p. 273.

Guilherme Paiva

Guilherme Paiva era engenheiro civil, formado em Paris,³³ gerente geral da Port of Pará entre 1916 e 1940³⁴ – uma das maiores empresas de Belém no início do século XX, concessionária do porto da cidade, em que também trabalhou Sidrim logo que chegou à cidade. O palacete que pertenceu ao engenheiro data de 1924, sendo o primeiro a ser construído dentre os três apresentados neste artigo. O lote em que o prédio está inserido possui grandes dimensões, garantindo afastamento em todas as faces e um grande jardim

ao fundo. Além da residência, o prédio possui uma edícula em anexo funcionando como garagem e residência dos funcionários. A presença de edículas em casas de grande porte é recorrente na tipologia de palacetes durante as primeiras décadas do século XX.

O ecletismo, com forte influência das “vilas italianas”,³⁵ é o estilo adotado para o palacete, identificado pela inclinação dos telhados, uso de materiais como granilite, vidros coloridos nas janelas, madeira nas esquadrias e condutores aparentes em ferro. Característico do estilo neoclássico, o jogo de volumes nas fachadas através das varandas é destaque, bem como os vãos, que recebem diferentes tratamentos a depender do seu grau de importância: o pavimento térreo apresenta vergas retas, o primeiro pavimento possui vergas em arco abatido, e o segundo pavimento, por fim, tem vergas em arco pleno.

O programa de necessidades é bastante tradicional ao padrão das residências ecléticas. O pavimento térreo atua como uma ala masculina do palacete, destinado a receber e trabalhar, devido à presença de uma sala de jogos, uma sala de estar e um gabinete. Já o primeiro pavimento apresenta ambientes sociais como sala de jantar, sala de música e varanda, além de espaçosa cozinha, copa e sala de almoço. O segundo pavimento, apesar do grande tamanho, destina-se exclusivamente ao casal: apresenta apenas quarto, quarto de vestir, saleta e casa de banho. Um diferencial deste programa distributivo é um mirante na cobertura, pedido especial do proprietário, com a finalidade de observar a chegada dos navios aos portos da cidade.



Figura 7 – Fachada frontal do Palacete Guilherme Paiva, com destaque para o grande recuo frontal da residência e os vidros cancelados das janelas em arco. Fonte: acervo pessoal de Armin Mathis (2019).

Paiva reitera o caráter espontâneo em que escreve a carta (Figura 8), o que percebemos diferir do tom da carta escrita por Orlando Lima (Figura 6). Além disso, aborda a economia na construção: por ser engenheiro civil, gerente da Port of Pará por 24 anos, certamente o quesito econômico das obras lhe era bastante importante – o que faz com que este elogio também funcione como uma outorga explícita, um reconhecimento público das competências administrativas do arquiteto José Sidrim. Em papel timbrado da Port of Pará, com o logo da empresa rasurado, tornando o documento uma carta pessoal e não profissional, Paiva escreve:

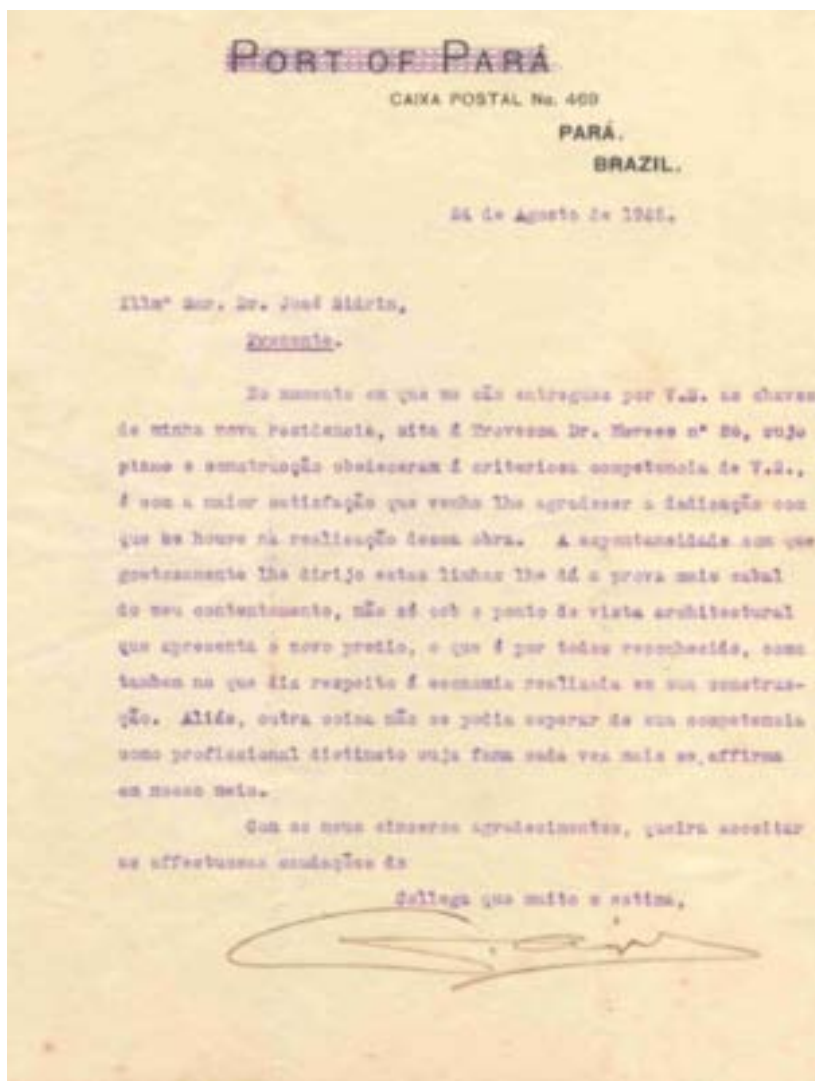


Figura 8 – Carta de Guilherme Paiva a José Sidrim, de 24 de agosto de 1926. Fonte: *José Sidrim (1881-1969)*, p. 263.

24 de Agosto de 1926.

Illmº Snr. Dr. José Sidrin,

Presente.

No momento em que me são entregues por V.S. as chaves de minha nova residencia, sita á Travessa Dr. Moraes nº 26, cujo plano e construção obedeceram á criteriosa competencia de V.S., é com a maior satisfação que venho lhe agradecer a dedicação com que se houve na realização dessa obra. A espontaneidade com que gostosamente lhe dirijo estas linhas lhe dá a prova mais cabal do meu contentamento, não só sob o ponto de vista architectural que apresenta o novo predio, o que é por todos reconhecido, como tambem no que diz respeito á economia realizada em sua construção. Aliás, outra coisa não se podia esperar de sua competencia como profissional distincto cuja fama cada vez mais se affirma em nosso meio.

Com os meus sinceros agradecimentos, queira acceitar as affectuosas saudações do Collega que muito o estima,

[assinatura de Guilherme Paiva]

Benedicto Passarinho

Benedicto Passarinho, empresário e farmacêutico, é o proprietário da última residência projetada e executada por José Sidrim e sua equipe. O Palacete Aurélia Passarinho (nome em homenagem à mulher de Benedicto) é, segundo Augusto Meira Filho, o favorito do arquiteto.³⁶ Com a obra finalizada em 1927, o prédio está inserido em área de expansão da cidade, na avenida Independência (hoje avenida Magalhães Barata), no bairro de São Brás. Assim como os outros personagens aqui apresentados, Benedicto e sua família possuíam relação direta com os moldes europeus de morar, visto que, no período da construção da residência, suas duas filhas estudavam em um colégio na França. Aurélia e Benedicto eram um importante casal na cena social da cidade e utilizavam a residência como local para receber amigos, festejar os momentos importantes e hospedar destacadas personalidades da história do Pará e do Brasil, como o então presidente Getúlio Vargas, em setembro de 1933.³⁷

O arquiteto Sidrim, seguindo os desejos dos proprietários, traçou o partido inicial do palacete abrigando um complexo programa de necessidades e funções que, além da residência, seria, originalmente, composto por um jardim francês e uma edícula que teria o objetivo de abrigar a garagem e a dependência dos empregados.

Mais setORIZADA que as anteriores, a casa possui um baldrame de aproximadamente 70cm que eleva o pavimento térreo a primeiro pavimento, constituído pelos setores sociais e de serviços. Nessa parte, o vestíbulo recebe maior destaque, pois é o primeiro ambiente da residência e interliga todo o setor social. Por fim, aos fundos, está o setor de serviço. Já nos pavimentos superiores,



Figura 9 – Palacete Aurélia Passarinho, residência eclética com ladrilhos hidráulicos na fachada importados da França. Fonte: acervo pessoal de Armin Mathis (2019).

segundo e terceiro, o setor íntimo ocupa quase todo o espaço. O grande diferencial deste palacete é a utilização de parte considerável de seus revestimentos importados da França, assim como todas as louças e metais dos banheiros.

A carta a seguir apresenta menor formalidade e demonstra maior grau de admiração e amizade entre o proprietário-autor e o arquiteto-construtor. Amizade que resultou na entrega de uma chave de ouro do Palacete a Benedicto no momento de finalização da obra.



Figura 10 – Chave entregue à Família Passarinho, com escrito gravado “Lembrança do Architecto Jé Sidrim” e “D. Aurélia Passarinho 20-3-1927”. Fonte: acervo pessoal de Pietra Paes Barreto (2019).

Além de gratidão ao arquiteto, Benedicto demonstra seu encantamento com o resultado entregue, sobretudo, ao tratar da precisão do trabalho de Sidrim e de seu rigor técnico em relação à problemática climática da região. O empresário continua sua carta demonstrando também os agradecimentos de sua esposa ao arquiteto. Por fim, é destacada a dedicação e o afeto do arquiteto com o seu trabalho.

Um das particularidades da carta é que o autor não aborda apenas aspectos estéticos, mas destaca, inclusive, os aspectos técnicos do projeto. Cita o cuidado do arquiteto em tratar com rigor as questões higiênicas e de conforto ambiental, sabendo adequar o projeto aos padrões europeus para o clima quente e úmido da Amazônia, garantindo a presença de aberturas em todos os ambientes e proporcionando a ventilação cruzada.

Amigo Dr. José Sidrim

Ao receber ultimada a casa No 60 á Avenida Independencia, cujo projecto e construcção confiei ao vosso criterio e responsabilidade profissionaes, tenho o prazer de trazer-vos meus agradecimentos e louvores que mal podem estas linhas traduzir e que resultam do integral e optimo desempenho do vosso compromisso.

Desde a sala ao ultimo desvão do predio não encontrei um só defeito, uma só falha, um só pecado. A robustez dos alicerces, a exatidão estereometrica dos travejamentos, o equilibrio rigorosamente geometrico do arcabouço, a impecavel inflexibilidade das arestas, as rigidas junções, as minucias dos remates perfeitos; a disposição divisional atendendo as exigencias da Hygiene e do conforto pertinentes ao nosso clima, traduzem o technico rigoroso.

O traçado do aspecto geral, da flecha á base, a graça das proporções, a elegante singeleza das linhas ornamentaes, os motivos decorativos, as subtilezas dos mínimos promenores, conjuncto em que haveis aproveitado todos os elementos expressivos da harmonia architectonica, - caracterizam o artista.

Vê-se em tudo, - mais ainda - sente-se o meticoloso e paciente esmero o perseverante esforço, o carinho que tende pela vossa arte, o anseio pelo melhor, o amor pela perfeição, a tortura da pesquisa dos rhythmos da belleza - cunho dos vossos trabalhos assignalados de espiritualidade.

Estou plenamente satisfeito e assim, estas palavras que ahi ficam, não representam uma formula banal de cortesia mas caracterisam-se pela sinceridade devida por sobejas razões.

Minha esposa, pede para que vos signifique egualmente o seu contentamento e os seus elogios.

Com os meus melhores cumprimentos,

Compatricio e amigo

Belem, 16/4/27 [assinatura de Benedicto Cesar Santos Passarinho]

Amigo Dr. José Sidrim

Ao receber ultimada a casa No 60 á Avenida Independência, cujo projecto e construção confiei ao vosso criterio e responsabilidade profissionais, tenho o prazer de trazer-vos meus agradecimentos e louvores que mal podem estas linhas traduzir e que resultam do integral e optimo desempenho do vosso compromisso.

Desde a sala ao ultimo desvão do prédio não encontrei um só defeito, uma só falha, um só peccado. A robustez dos alicerces, a exactidão estereotomica dos travejamentos, o equilibrio rigorosamente geometrico do arcabouço, a impeçavel inflexibilidade das arestas, as rígidas junções, as minucias dos remates perfectos; a disposição divisional attendendo as exigencias da Hygiene e do conforto pertinentes ao nosso clima, traduzem o technico rigoroso.

O traçado do aspecto geral, da flecha á base, a graça das proporções, a elegante singeleza das linhas ornamentaes, os motivos decorativos, as subtilezas dos minimos promenores, conjuncto em que haveis aproveitado todos os elementos expressivos da harmonia architectonica, - caracterizam o artista.

Vê-se em tudo, - mais ainda - sente-se o meticuloso e paciente emero o perseverante esforço, o carinho que tendes pela vossa arte, o ansio pelo melhor, o amor pela perfeição, a tortura da pesquisa dos rhythmos da belleza - cunho dos vossos trabalhos assignalados de espiritualidade.

Estou plenamente satisfeito e assim, estas palavras que ahi ficam, não representam uma formula banal de cortesia mas caracterizam-se pela sinceridade devida por sobejas razões.

Minha esposa, pede para que vos signifique igualmente o seu contentamento e os seus elogios.

Com os meus melhores cumprimentos ,
Compatriota e amigo

Benedicto Passarinho

Belém, 16/4/27

Figura 11 – Carta de Benedicto Passarinho a José Sidrim, de 16 de abril de 1927. Fonte: *José Sidrim (1881-1969)*, p. 289.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escolhemos abordar a repercussão da atuação de Sidrim no meio em que vivia através da análise de discurso das cartas, pois tal matriz historiográfica permite incluir e analisar os aspectos históricos, sociais e afetivos que a arquitetura pode desempenhar. Destacamos também o próprio caráter linguístico das cartas, sua materialidade léxica e simbólica: o autor, ao operar e esco-

lher as palavras, manipula referências que elencou afetivamente e compõe seus relatos pessoais, assim como Sidrim as opera nos campos da imagem e do objeto arquitetônico. Tudo, então, é linguagem (ou “tudo é projeto”, como diria Paulo Mendes da Rocha): entendemos que os efeitos arquitetônicos (neste caso, as cartas) estão no mesmo patamar da própria obra arquitetônica, pois tratam precisamente do mesmo processo de grafia dos afetos, sejam eles imagens ou palavras.

O fato de existirem estas cartas sobre objetos arquitetônicos mostra um ponto de inflexão no qual a arquitetura passa a ser um campo na natureza da linguagem. Esta escolha de abordagem metodológica do objeto a partir do seu caráter fenomenológico e subjetivo permite compreender o fluxo complexo e ambíguo dos elementos semiológicos e comunicativos em que a linguagem passa por um processo de escrita no qual se lê e se escreve ao mesmo tempo – ou se lê escrevendo, ou se escreve lendo. A arquitetura, então, funciona no mesmo sentido da escrita. Quem lê a obra arquitetônica – assim como quem lê um texto ou uma imagem – passa pelo processo fenomenológico de compor sua experiência do objeto a partir de suas próprias vivências, referências e parâmetros afetivos pessoais. Quem compõe a obra arquitetônica (ou historiográfica,³⁸ como no nosso caso) faz o mesmo: fá-lo a partir da leitura de outras obras, textos e imagens, operando-as na criação de algo próprio. O fluxo comunicacional, inclusive no campo da arquitetura, é um vetor duplo: os efeitos arquitetônicos são paradoxais, pois afirmam os dois sentidos ao mesmo tempo.³⁹

Neste trabalho, não propomos uma análise das etapas finais dos objetos, nem da gramática ou da organização retórica das cartas ou das composições ornamentais e dos elementos estruturais das residências, mas das modalidades de enunciação,⁴⁰ das operações compositivas através da memória, dos movimentos de imagens e de afetos.⁴¹ Além da similaridade arquitetônica e temporal entre os três palacetes, o fato de seus proprietários terem escrito uma carta de agradecimento ao arquiteto José Sidrim demonstra também o poder social da palavra.

NOTAS

- 1 Mateus Carvalho Nunes é doutorando em História da Arte pela Universidade de Lisboa. Investigador integrado ao Instituto de História da Arte (Artis), da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Arquiteto e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará (FAU/Ufpa). Membro do Fórum Landi da FAU/Ufpa. Integrante do grupo de pesquisa “A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores” em Belém. E-mail: mateuscn4@gmail.com.
- 2 Pietra Paes Barreto é arquiteta e urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará (FAU/UFPA), com período de mobilidade internacional na Universidade de Coimbra. Integrante do grupo de pesquisa “A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores” em Belém. E-mail: pietrapb@gmail.com.
- 3 MARTINS, Vanessa Gandra Dutra. Reflexão sobre a escrita epistolar como fonte histórica a partir da contribuição da teoria da literatura. *Língua & Literatura*, Frederico Westphalen, v. 13, n. 20, p. 61-72, 2011. p. 68.

- 4 Ibid., p. 68.
- 5 MATOS, Ana Léa Nassar. *José Sidrim (1881-1969): um capítulo da biografia de Belém*. 2017. 344 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.
- 6 LIMA, Kleverson Teodoro de. Cartas, história e linguagem. *Teoria da História*, Goiânia, ano 1, n. 3, p. 210-225, 2010. p. 213.
- 7 DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 195.
- 8 BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- 9 BARTHES, Roland. La chambre claire. In: _____. *Œuvres complètes: livres, textes, entretiens*: Tome V: 1977-1980. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- 10 BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 32.
- 11 Sobre o desenvolvimento neste período histórico em *Belém*, ler: SARGES, Maria de Nazaré. Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1910). Belém: Paka-Tatu, 2010; CASTRO, Fabio Fonseca de. *A cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade*. Belém: Edição do autor, 2010; SARGES, Maria de Nazaré; LACERDA, Franciane Gama (Org.). *Belém do Pará: história, cultura e cidade – para além dos 400 anos*. Belém: Ed. Açai, 2016; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *No tempo dos seringais: o cotidiano e a sociedade da borracha*. São Paulo: Atual, 1997; BAHIA, Carmosina Maria Calliari. *Uma análise etnográfica na memória e cotidiano na avenida Governador José Magalhães Barata, Belém – Pará*. 2016. 194 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016; SOARES, Karol Gilet. *As formas de morar na Belém da Belle Époque (1870-1910)*. 2008. 247 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2008; ALCANTRA, Dora; BRITO, Stella; SANJAD, Thais. *Azulejaria em Belém do Pará: inventário – arquitetura civil e religiosa – século XVIII ao XX*. Brasília: Iphan, 2016; NUNES, Marcia Cristina Gonçalves. *Rumo ao Boulevard da República: entre a cidade imperial e a metrópole republicana*. 2017. 419 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.
- 12 SOARES, Karol Gilet. *As formas de morar na Belém da Belle Époque (1870-1910)*, p. 52.
- 13 CASTRO, Fabio Fonseca de. *A cidade Sebastiana*, p. III.
- 14 LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *A República ensina a morar (melhor)*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 34.
- 15 PEREIRA, Sonia Gomes. A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte/%20decorativa/ad_sgp.htm>. Acesso em: 27 abr. 2020.
- 16 LIMA, José Júlio; NUNES, Mateus Carvalho; EIRÓ, Jorge. Cidade, imagem, embelezamento. Deseñhos em perspectiva dos planos urbanísticos para Belém. *Arquitextos*, São Paulo, ano 19, n. 221.02, 2018. Disponível em: <<http://agitprop.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.221/7147>>. Acesso em: 27abr. 2020.
- 17 MATOS, Ana Léa Nassar. *José Sidrim (1881-1969)*, p. 30.
- 18 Ibid., p. 45.
- 19 GONSALES, Célia Helena Castro. Cidade moderna sobre cidade tradicional: movimento e expansão – parte 2. *Arquitextos*, São Paulo, ano 5, n. 059.04, 2005. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.059/473>>. Acesso em: 26 jul. 2019.
- 20 A cidade que sedia a instituição na qual o arquiteto teria realizado a sua formação em arquitetura ainda é uma suposição, embasada em argumentos válidos. Não há provas concretas que garantem a certeza sobre a cidade de Turim; é possível que a formação por correspondência tenha sido feita em instituição de Gênova, como apresenta Ana Léa Nassar Matos. MATOS, Ana Léa Nassar. *José Sidrim (1881-1969)*, p. 144.
- 21 Ibid., p. 149.
- 22 Ibid., p. 158.
- 23 Informação fornecida pela bisneta do arquiteto, Ana Léa Nassar, em entrevista realizada por telefone, em 17 de maio de 2019.
- 24 MATOS, Ana Léa Nassar. *José Sidrim (1881-1969)*, p. 64.
- 25 O jornal *O Paiz*, de 16 de dezembro de 1925, reproduzindo trechos de notícias publicadas no jornal *Estado do Pará*. p. 8. Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=23666>.

- 26 PAES BARRETO, Pietra. Reutilização como instrumento de preservação no Palacete Aurélia Passarinho. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. p. 10.
- 27 SOARES, Karol Gilet. *As formas de morar na Belém da Belle Époque (1870-1910)*, p. 108.
- 28 Ibid., p. 151.
- 29 OLIVEIRA, Jeová Barros. *Do largo de Nazaré à praça Santuário: as transformações entre 1982 e 2015*. 2015. 184 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2015. p. 63.
- 30 MATOS, Ana Léa Nassar. *José Sidrim (1881-1969)*, p. 262.
- 31 Na edição 01119 do jornal *Estado do Pará: Propriedade de uma Associação Anonyma de 1914*, são citados os nomes do médico Orlando Lima e do engenheiro Guilherme Paiva como paraninfos de uma cerimônia da Intendência Municipal. p. 14. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800082&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=6024>>.
- 32 Nas transcrições das cartas, optamos por não modernizar ou alterar o texto grafado. As transliterações, pontuações e escolhas ortográficas mantêm-se como estão nas cartas [*sic passim*], podendo ser observadas nas Figuras 6, 8 e 11, em suas digitalizações. Apenas as assinaturas foram substituídas por indicações, entre colchetes, ao final das cartas.
- 33 MATOS, Ana Léa Nassar. *José Sidrim (1881-1969)*, p. 252.
- 34 Há exposto, na sede da atual Companhia das Docas do Pará (CDP), antiga Port of Pará, uma fotografia de Guilherme Paiva em cuja moldura constam o cargo de gerente geral e o período em que ocupou tal cargo. Agradecemos à prof.^a Marcia Nunes (Universidade da Amazônia) pela gentileza do intermédio com funcionários da CDP que permitiram o acesso à fotografia.
- 35 Dentre as correntes estilísticas residenciais que influenciaram o Ecletismo no Brasil, destacam-se as da França e da Itália. Cf. PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel: Edusp, 1987. p. 13.
- 36 Jornal *A Província do Pará*, Belém, 6 nov. 1977. Jornal Dominical – Galeria dos Esquecidos.
- 37 Jornal *Diário Carioca* em setembro de 1933. Os jornais *O Jornal*, *Correio da Manhã* e *Diário do Norte*, todos do Rio de Janeiro, também publicaram matérias sobre a estadia do chefe do governo provisório no Palacete Passarinho. Coletânea dessas informações no *Blog da FAU Ufpa*. PALACETE Passarinho – “residência provisória” de Getúlio Vargas – 1933. *FAU Ufpa*, Belém, 5 ago. 2016. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_02&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=12247>. Acesso em: 7 jan. 2018.
- 38 WAISMAN, Marina. *O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 48.
- 39 DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 1.
- 40 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986. p. 84.
- 41 EIRÓ, Jorge. *Arquitextura dos afetos: escrituras sobre desenhos de artistas-professores*. 2014. 140 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

Palacete Orlando Lima – Belém-PA

Dulcilia Maneschy Corrêa Acatauassu Nunes¹

Entre os edifícios existentes em Belém, o Palacete Orlando Lima destaca-se por ter sido construído para ser a residência de Orlando Lima (1885-1953), médico, professor e escritor paraense, e por ser considerado um dos exemplares mais significativos do acervo arquitetônico do engenheiro-arquiteto José Sidrim (1881-1969), profissional com obras de relevância no estado do Pará.

O palacete localiza-se em área central da cidade de Belém, vizinho a outros bens imóveis de interesse à preservação, tais como: a Residência Francisco Bolonha (1870), o Teatro da Paz (1878), o Palacete Bolonha (1905) e o Palacete Guilherme Paiva (1924). A construção foi concluída em 1925 e apresenta planta com oratório doméstico, pinturas decorativas nas paredes, tetos e pisos em madeira e garagem integrada ao corpo da edificação, uma particularidade que o distinguia dos demais projetos residenciais do arquiteto José Sidrim, caracterizando-se como o único em seu acervo de projetos residenciais com este diferencial, ao modernizar a edificação, facilitando a vida da família. Este artigo tem como finalidade analisar as características arquitetônicas do Palacete Orlando Lima, apresentando um breve histórico sobre seu primeiro proprietário e estudando o edifício a partir das características construtivas definidas pelo arquiteto contratado José Sidrim, que sempre imprimiu a sua marca em seus projetos, que se destacavam no cenário da cidade de Belém.

ORLANDO LIMA, MÉDICO, PROFESSOR, ESCRITOR

Argemiro Orlando Pereira Lima foi quem mandou construir o palacete, situado na rua Dr. Moraes, nº 24. Nasceu em 22 de fevereiro de 1885, na cidade de Curalinho, Ilha do Marajó, no Pará e era filho de Leopoldo Emiliano Pereira Lima e Felicíssima Etelvina Pereira Lima. Ele iniciou os seus estudos em Belém, no Liceu Paraense, e posteriormente, em 1903, ingressou na Faculdade Nacional de Medicina, no Rio de Janeiro, onde se diplomou em 1908. Fez parte da “Turma da Amizade”, como chamavam, juntamente com oito paraenses que mais tarde foram distinguidos com alto conceito na classe médica paraense, entre eles Gaspar Viana, Gastão Vieira e Sulpício Ausier Bentes.²

Durante o período no Rio de Janeiro, foi interno no hospital geral da Santa Casa, para onde foi selecionado com base no certificado de suas notas da faculdade, as quais foram as melhores da sua turma, desenvolvendo também

atividades na maternidade da Santa Casa do Rio de Janeiro. Regressando a Belém, logo após a conclusão de seu curso de medicina, iniciou clínica na cidade e em pouco tempo firmou-se com conceito favorável como médico e cirurgião.³ Foi citado por Clóvis Meira, em seu livro *Médicos de outrora no Pará*, como “médico de raras qualidades intelectuais”⁴, fazendo parte de uma geração de professores e intelectuais notáveis, nascidos no final do século XIX, em pequenas cidades do interior do Pará onde não havia boas escolas.⁵

Em 1909 foi admitido como adjunto da Santa Casa de Misericórdia do Pará na clínica cirúrgica, atuando também na seção de maternidade. Nesse mesmo ano foi nomeado para adjunto do Hospital de Caridade.⁶

Mais tarde, com interesse em adquirir maiores conhecimentos e fluente nas línguas francesa, italiana, inglesa e alemã, decidiu interromper suas atividades em Belém e seguir para a Europa, onde permaneceu por aproximadamente um ano, frequentando clínicas, cursos com cirurgões e visitando os principais centros cirúrgicos em Londres, Paris, Viena e Alemanha. Foi longa a sua permanência nas cidades de Berlim, Dresden e Hamburgo, sempre em contato com renomados médicos e cirurgões.⁷

Regressando ao Pará, retomou sua clínica, com maior conhecimento dentro de sua especialidade, e suas atividades na Santa Casa de Misericórdia do Pará, na qual passou a ser adjunto do dr. Augusto Torreão Roxo, chefe da seção da maternidade.⁸ Na sequência, em julho de 1911, Orlando Lima assumiu a chefia da seção, que foi o marco inicial da futura maternidade da Santa Casa do Pará. No ano seguinte foi nomeado adjunto da clínica de mulheres da Santa Casa de Misericórdia do Pará, em substituição ao dr. Antônio Joaquim da Silva Rosado. Sempre desejando ampliar seus conhecimentos e seu crescimento profissional, participando de cursos e vivência em hospitais de outros países, ele por muitas vezes foi notícia em jornais de circulação em Belém, que informavam suas viagens de estudos à Europa e aos Estados Unidos da América, partindo em navio do cais de Port of Pará.⁹ Atuante na política do seu estado, em 1915, foi eleito deputado estadual e, em 1918, foi o primeiro médico do Norte do Brasil a ingressar como membro correspondente da Academia Nacional de Medicina.¹⁰

Em continuidade às suas atividades, em 1920, foi designado chefe da clínica obstétrica da Santa Casa de Misericórdia do Pará. Clóvis Meira cita em seu livro *Vultos e memórias do eterno*:

O professor Orlando Lima era um homem de fino trato, inteligente, estudioso, culto, conhecia bem a língua portuguesa [...] foi daqueles cirurgões paraenses que faziam parto e cirurgia em domicílio. O ambiente hospitalar não era muito bem aceito pelos pacientes. Dar entrada no hospital era prenúncio de morte iminente e as Maternidades ou leitos para parturientes anexos aos hospitais, só utilizados em casos extremos. O Dr. Orlando possuía o necessário para essas intervenções em domicílio, ainda realizadas, raramente, na década de trinta.¹¹

Jornais de circulação em Belém, no ano de 1921, publicavam anúncios informando que ele mantinha consultório médico na Farmácia Central, situada na avenida da República, nº 23, e residia na rua Dr. Moraes, nº 24.¹²

Com a cadeira de clínica obstetrícia, em 1922, passou a integrar o corpo docente da Faculdade de Medicina e Cirurgia do Pará, fundada em 1919.¹³ Em 4 de outubro de 1923, Orlando Lima, que pode ser visto na Figura 1, casou-se com Noêmia Travassos de Souza, demonstrada na Figura 2, natural do Rio de Janeiro, residente em Manaus, onde o casamento foi realizado. O casal fixou residência em Belém.



Figura 1 – Argemiro Orlando Pereira Lima.
Fonte: acervo pessoal da família Lima Barreto.



Figura 2 – Noêmia Travassos de Souza Lima.
Fonte: acervo pessoal da família Lima Barreto.

Colaborador permanente do jornal *Folha do Norte* e de outros jornais do Pará, em 1924 ingressou na Academia Paraense de Letras como o primeiro ocupante da cadeira 18, tendo como patrono Gaspar Vianna. Publicou vários trabalhos, literários e científicos. Entre os primeiros, um conjunto de crônicas: *Sob o céu de Manaus* e *Referências de Portugal*, nas quais trata de assuntos ligados a Portugal e à língua portuguesa. Entre os trabalhos científicos: *Nova técnica de decaptação*, apresentado à Academia Nacional de Medicina, *As mães dos primeiros filhos* e *Organização hospitalar*.¹⁴

Quando desempenhou atividades na Santa Casa de Misericórdia, demonstrou a sua capacidade administrativa e agregadora, congregando os sócios ativos para criarem um conselho com a finalidade de empreender reformas e

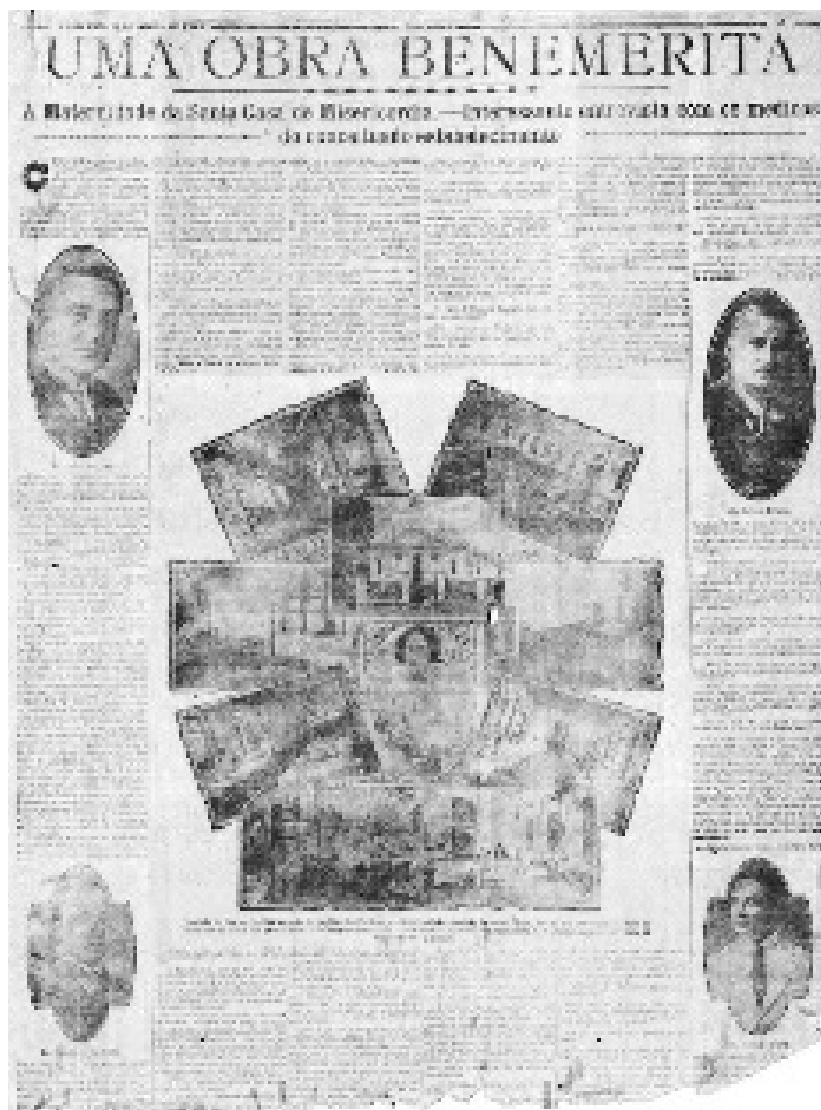


Figura 3 – Notícias das obras da maternidade da Santa Casa de Misericórdia do Pará.
Fonte: *Folha do Norte*, p. 9.

ampliações no hospital.¹⁵ O desenvolvimento do projeto de recuperação ficou sob a responsabilidade do engenheiro-arquiteto José Sidrim, assim como a execução das obras, que foram concluídas em 1925, o que ilustra a Figura 3.

Acompanhando as obras no hospital, constatou a competência de José Sidrim, e o contratou para elaborar o projeto de sua nova moradia de casado no mesmo endereço da sua residência de solteiro, na rua Dr. Moraes, nº 24. O Palacete de Orlando Lima foi concluído em 1925, obra do engenheiro-arquiteto José



Figura 4 – Notícia da construção do Palacete Orlando Lima.
Fonte: *Belém Nova*, p. 24.

Sidrim, e tornou-se notícia na revista *A Semana* e em outros meios de comunicação,¹⁶ como ilustra a Figura 4, como uma das novas edificações que embelezavam a cidade.

Ao final da construção, Orlando Lima, satisfeito com o resultado, enviou carta de agradecimento ao arquiteto, escrevendo em um trecho: “Agora que terminou a construção da minha casa e que tudo saíu a medida dos meus desejos corre-me o dever de enviar-lhe os meus melhores agradecimentos o que prazerosamente faço nestas rápidas linhas”.¹⁷

O projeto da nova residência de Orlando Lima foi desenvolvido para atender às suas necessidades e conforto

de sua família, tendo para o seu lazer, no pavimento térreo, a biblioteca e sala de jogos, onde com frequência reunia-se com amigos no final do dia.

Em seu palacete, o médico celebrou o casamento de sua filha Isabel com o médico Aracy Barreto e realizou o parto de seus netos Christina e Orlando. Argemiro Orlando Pereira Lima, então chefe da clínica obstétrica da Santa Casa e professor da Faculdade de Medicina, faleceu repentinamente na noite de 17 de julho de 1953, em seu palacete, após reunião com amigos na biblioteca.

PALACETE ORLANDO LIMA

O Palacete Orlando Lima, edificação de uso residencial com projeto e construção sob responsabilidade do engenheiro-arquiteto José Sidrim, um dos mais relevantes arquitetos de Belém do Pará do início do século XX, é integrante do acervo arquitetônico do patrimônio cultural de Belém. José Sidrim foi respon-

sável por construções de diversas edificações no Pará, das mais variadas funções, entre as quais se destacam os projetos residenciais. Ele utilizava em suas criações arquitetônicas o repertório do estilo eclético, com soluções estruturais avançadas, adequadas ao clima local e seguindo um programa de necessidades atento à funcionalidade e aos desejos dos clientes.

Referindo-se ao ecletismo, Luciano Patetta cita que “foi a clientela burguesa que exigiu (e obteve) os grandes progressos nas instalações técnicas, nos serviços sanitários da casa, na sua distribuição interna, que solicitou uma evolução rápida das tipologias”.¹⁸

A movimentação dos telhados, platibandas, ornamentos em elementos verticais e horizontais, molduras de massas, emprego de materiais diversos, assimetria, partido arquitetônico com volumes e pátios, são elementos que conferem destaque às obras de Sidrim. Algumas soluções tornaram-se recorrentes em seus projetos, indicando a sua marca pessoal, como o belvedere, as escadas bem detalhadas com ornamentos e coberturas em vários níveis. Orlando Lima solicitou a Sidrim um projeto que garantisse os novos padrões de moradia e conforto para a sua família. Como resultado, foram-lhe apresentadas as plantas dos pavimentos térreo e superior e duas propostas para a fachada principal, ilustradas na Figura 5.¹⁹ Uma proposta possuía a fachada com simetria acentuada com platibandas e a outra apresentava a fachada assimétrica, telhado aparente, platibanda em uma lateral e ornatos em massa. Esta última foi escolhida pelo médico para desenvolvimento do projeto arquitetônico.

A implantação da edificação no terreno seguiu o que já se apresentava no ecletismo, com a construção sendo parcialmente afastada do limite do terreno, jardins e entrada principal, deslocada para a lateral, não sendo mais o acesso principal no eixo da fachada. Em relação aos afastamentos nos lotes, Carlos Lemos observa: “Para os palacetes, ainda não havia regra geral na ocupação do lote”.²⁰

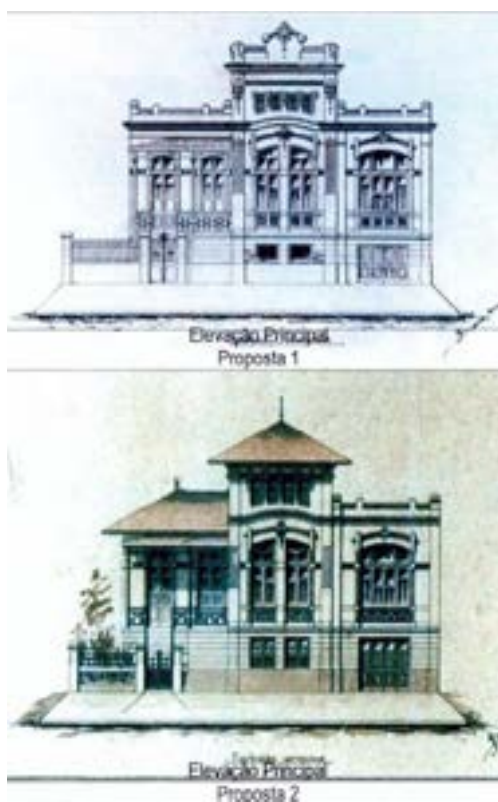


Figura 5 – Fachadas desenhadas por José Sidrim para o projeto do Palacete Orlando Lima. Fonte: *Ecletismo na arquitetura residencial de José Sidrim*, p. 186.



Figura 6 – Desenho de José Sidrim para as plantas do pavimento térreo e superior do Palacete Orlando Lima. Fonte: *Ecletismo na arquitetura residencial de José Sidrim*, p. 186.

A edificação apresenta um segmento da fachada afastado da divisa do lote e parte no seu limite frontal, apresentando telhados aparentes e platibanda ornada com elementos decorativos.

No primeiro pavimento encontra-se varanda, *hall* social, salas de visitas e jantar, oratório doméstico, despensa, sala de almoço, copa, cozinha, dormitórios, sala de vestir, banheiros, além de um alpendre no final do pavimento, com escada de acesso ao quintal situado na área externa e posterior da edificação.

O acesso principal da edificação era feito por meio de escada em concreto que atinge a varanda de acesso principal, possibilitando a entrada para o *hall* social e distribuição aos outros ambientes do primeiro pavimento. No *hall* social, encontra-se outra escada de madeira, tipo caracol, que, tendo início na biblioteca, próxima da entrada da garagem situada no pavimento térreo, seguia até o belvedere. Outra escada em ferro tipo caracol localizava-se no *hall* da área de serviço do primeiro pavimento e possibilitava acesso à área de serviço do pavimento térreo.

No primeiro pavimento encontra-se uma pequena sala reservada ao oratório doméstico, destinado à devoção particular, situada próximo aos quartos no espaço do cotidiano familiar.

No pavimento térreo, também identificado por porão alto, estão localizados ambientes de lazer do dono da casa, como biblioteca, sala de jogos e bilhar, e sala de estar e os ambientes de serviço, como a lavanderia, sala de engomados, quartos e banheiros. A biblioteca e a sala de jogos eram usadas

diariamente por Orlando Lima para reunir-se ao final do dia com amigos para conversar e jogar cartas. A garagem, que se destaca por ser parte integrante da própria estrutura da casa, foi uma novidade nesta obra de Sidrim. Anteriormente nunca havia sido utilizada esta solução em seus projetos residenciais. Todos os detalhes são vistos na Figura 6.

O belvedere, também identificado como pequena torre ou mirante, era usado como espaço para estar e contemplação. Após o falecimento de Orlando Lima, a viúva Noêmia Lima alugou o imóvel, que pode ser visto na Figura 7, para ser instalada a clínica Santa Lúcia Ltda. Construída para uso residencial, a edificação passou por intervenção de reforma e ampliação para novo uso. Encerrado o contrato com a Clínica, em 28 de dezembro de 1999, a edificação ficou fechada por longo período, tendo sido adquirida em 20 de outubro de 2006, por Joana Pereira da Costa. Posteriormente o prédio passou a ser usado como depósito de móveis até que foi efetuada nova negociação para venda. Pouco tempo depois, a edificação foi novamente vendida e a propriedade do palacete passou para Mendonça & Demachki Advogados, com o objetivo de desenvolver projeto de recuperação, ampliação e adequação para nova função, com a finalidade de instalar na edificação um escritório de advocacia. Em novembro de 2013 foi iniciado, pela autora, o levantamento cadastral do imóvel e pesquisa histórica para embasar a elaboração do projeto de recuperação. Após a finalização do projeto contratado, a edificação permaneceu fechada por vários anos aguardando o início da execução de obra.



Figura 7 – Palacete Orlando Lima em 2013. Fonte: acervo pessoal da autora.

LEVANTAMENTO CADASTRAL E PESQUISA

Durante a etapa de levantamento cadastral, observou-se que a edificação, internamente, estava descaracterizada e externamente apresentava detalhes arquitetônicos parcialmente descaracterizados. O estado de conservação era razoável, não apresentando danos estruturais.

Estas transformações foram decorrentes da intervenção anterior para a instalação da Casa de Saúde Santa Lúcia, que resultou em alterações na fachada principal e lateral e na volumetria da edificação com a construção de um bloco de dois pavimentos anexo ao palacete original. Inicialmente foi realizada a pesquisa para identificação das características arquitetônicas da edificação original, história do construtor e de seu primeiro proprietário em bibliotecas. Posteriormente foram realizadas entrevistas com descendentes da família Lima Barreto, a fim de reunir conhecimentos por meio de relatos e pesquisas em acervos de fotos e documentos que indicassem aspectos e detalhes do antigo palacete para subsidiar o projeto de recuperação e posterior restauração da edificação. Com estas informações, foram identificados vários elementos da residência que já estavam perdidos, como: detalhes construtivos, tipos de esquadrias de janelas e azulejos lisos e decorados na sala de almoço onde estava o bolo de noiva do casamento da filha Isabel com Aracy, como mostra a Figura 8, escada de ferro tipo caracol localizada no *hall* da área de serviço do primeiro



Figura 8 – Casamento da filha Izabel Lima Barreto com Aracy Barreto na sala de almoço do Palacete Orlando Lima. Observa-se revestimento de azulejos até meia altura nas paredes com alguns decorados distribuídos no painel com friso de azulejo em outra cor. Fonte: acervo pessoal da família Lima Barreto.



Figura 9 – Izabel na varanda de acesso principal do Palacete Orlando Lima. Observa-se o revestimento do piso de ladrilho com duas cores e a proteção da varanda e escada de acesso principal. Fonte: acervo pessoal da família Lima Barreto.

pavimento de acesso ao pavimento térreo, revestimento do piso da varanda de acesso principal com ladrilho hidráulico, que pode ser observado na Figura 9, guarda-corpo em madeira e na escada de acesso principal.

Por meio de prospecções no edifício, identificou-se que as paredes do pavimento térreo, externas e internas, são autoportantes em alvenaria de tijolo e as paredes divisórias do primeiro pavimento são em taipa de mão. Algumas paredes de taipa foram seccionadas para integrar salas e outras, que estavam recobertas com pinturas decorativas, sofreram danos para a instalação de tubulações durante as obras de reforma para mudança de uso.

Durante a execução do cadastro, com a retirada dos forros recentes da edificação, foram encontrados os forros de madeira originais com molduras e desenhos geométricos dos ambientes e parte das pinturas decorativas localizadas na parte superior das paredes, muitas delas preservadas. Estes forros foram encontrados no primeiro pavimento, nos quartos, sala de visita, oratório, banheiros, sala de almoço, copa-cozinha, despensa e circulação, e foram registrados e cadastrados. Também foram encontrados forros de madeira com desenhos geométricos no pavimento térreo, na biblioteca, na sala de jogos e de estar.

Na sala do oratório doméstico, foi descoberta a decoração de todas as paredes do ambiente, com pintura parietal imitando mármore e molduras pintadas, o que é visto na Figura 10. Barras circundam horizontalmente a parte superior de todas as paredes, com decoração na cor azul, cujos desenhos remetem aos ornamentos gregos usados em frisos, com plantas estilizadas como um ramalhete em forma de flor, um dos motivos preferidos para adornar as obras de arte gregas.²¹



Figura 10 – Pintura decorativa do oratório. Abaixo, detalhe do forro de madeira com desenhos geométricos e o destaque da barra que circunda a sala. Fonte: acervo pessoal da autora.

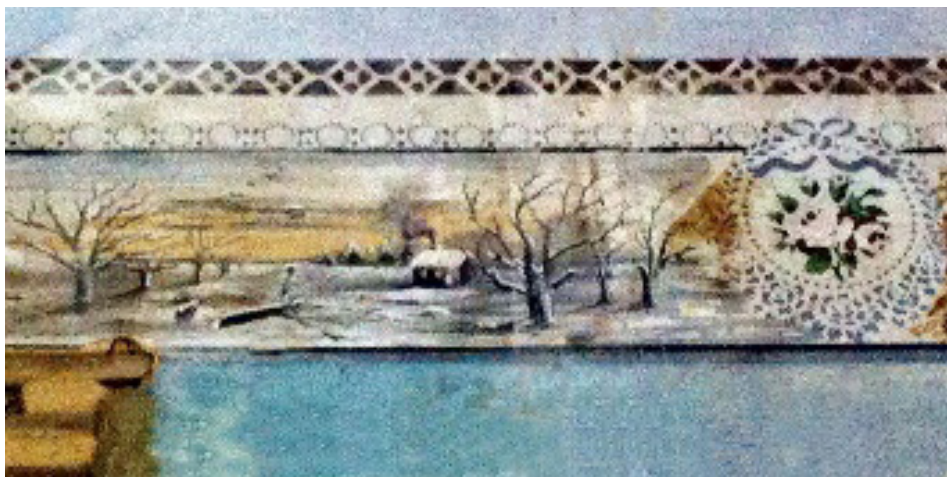


Figura 11 – Detalhe da decoração do quarto da filha, provavelmente de faixa de papel de parede. Fonte: acervo pessoal da autora.

O forro original da capela em régua de madeira formando desenhos geométricos, encontrado em bom estado de conservação, foi cadastrado e desenhado para manter o registro. O quarto da filha recebeu decoração diferenciada em cada parede, com o assentamento provavelmente de faixas de papel de parede com a representação das estações do ano: primavera, verão, outono e inverno, conforme visto na Figura 11.

O quarto de vestir do casal também apresenta pintura decorativa na parte superior das paredes, provavelmente na técnica de estêncil. Lá também foram encontradas pinturas decorativas na parte superior das paredes, como é visto na Figura 12.



Figura 12 – Pintura decorativa provavelmente na técnica de estêncil do quarto de casal. Fonte: acervo pessoal da autora.

Na cozinha e na copa encontra-se pintura decorativa na altura da porta, como é visto na Figura 13, provavelmente na técnica de estêncil com desenhos que apresentam semelhanças aos ornamentos de metal indiano exibidos na Grande Exposição de 1851.²²



Figura 13 – Pintura decorativa com técnica de estêncil localizada na área da copa e cozinha. Fonte: acervo pessoal da autora.

As paredes da circulação do pavimento superior têm pintura decorativa imitando mármore em toda a sua extensão.

Durante o cadastro não houve a possibilidade de fazer as prospecções pictóricas nas diversas pinturas decorativas encontradas para a identificação das técnicas aplicadas a cada uma delas, havendo, portanto, a necessidade de realizar novas prospecções em outros ambientes da residência, para identificar outras pinturas parietais na edificação. Outro procedimento de investigação realizado para conhecer os materiais aplicados na edificação foi a retirada de cerâmicas recentes que haviam sido assentadas sob os pisos originais de madeira, acapu e pau amarelo, formando desenhos geométricos.

O mesmo procedimento foi feito em outros ambientes, onde foram encontrados pisos de lajotas hidráulicas com decoração, ilustrados nas Figuras 14 e 15, os quais revelaram bom estado de conservação, tendo sido feitos testes de limpeza química pelas arquitetas dra. Thais Sanjad e dra. Carolina Gester do Laboratório de Conservação, Restauração e Reabilitação (Lacore) da Universidade Federal do Pará (Ufpa). Foram encontrados sete tipos de ladrilhos hidráulicos com desenhos diferenciados no palacete no primeiro pavimento e dois tipos no pavimento térreo.



Figura 15 – Ladrilhos hidráulicos decorados e lisos do piso da sala de almoço. Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 14 – Ladrilho hidráulico do piso do hall de serviço do primeiro pavimento, onde se localizava a escada de ferro tipo caracol para acesso à área de serviço do pavimento térreo. Fonte: acervo pessoal da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Orlando Lima era um homem inteligente, estudioso, culto, considerado excelente professor e cirurgião. Após a conclusão de seu curso de medicina, com vontade de crescer na sua profissão, viajou muitas vezes à Europa e aos Estados Unidos da América, com seus próprios recursos, em busca de conhecimentos. Apreciando muito arte, literatura, cultura e pensando em sua cidade, envolveu-se também com política, visando as melhorias de seu estado. Ao decidir construir a sua nova residência, convidou para desenvolver o projeto o arquiteto e engenheiro José Sidrim, por sua dedicação e competência na gestão de suas obras com projetos residenciais que deram à cidade uma arquitetura que o individualizaram e modernizaram a paisagem de Belém. O Palacete Orlando Lima é mais um exemplar de arquitetura residencial de Belém que, mesmo em fase de estudo, complementa o acervo arquitetônico de José Sidrim, para ser inserido na preservação do nosso patrimônio cultural do Pará.

NOTAS

- 1 Dulcilia Maneschky Corrêa Acatauassu Nunes é arquiteta com especialização em preservação e restauração do patrimônio arquitetônico pela Universidade Federal do Pará (Ufpa) e especialização em planejamento e representação do espaço arquitetônico pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). É membro individual do Icomos Brasil (International Council on Monuments and Sites). Tem experiência em criação de linha de desenho de azulejo contemporâneo – Azulejos do Pará (AZPA) (1972-1973). Foi docente na Universidade da Amazônia (Unama) (1985-2000) e dirigiu o Departamento Histórico, Artístico e Cultural da Secretaria da Cultura (Secult) do Pará (1997-2004). Produção bibliográfica: *A memória da hotelaria de Belém e o Grande Hotel: 1850-1950*. Belém: ABIH-PA, 2016. E-mail: dulcilia@gmail.com.

- 2 MEIRA, Clóvis. *Vultos e memórias do eterno*. Belém: Grafisa, 1989. p. 94.
- 3 A MEDICINA em Belém. *O Estado do Pará*, Belém, ano III, n. 963, p. 1, 30 nov. 1913.
- 4 MEIRA, Clóvis. *Médicos de outrora no Pará*. Belém: Grafisa, 1986. p. 181.
- 5 Ibid., p. 182.
- 6 MEIRA, Clóvis. *Vultos e memórias do eterno*, p. 95.
- 7 A MEDICINA..., *O Estado do Pará*, p. 1.
- 8 MEIRA, Clóvis. *Médicos de outrora no Pará*, p. 182.
- 9 DIA Social. *O Estado do Pará*, Belém, ano III, n. 771, p. 3, 22 mai. 1913.
- 10 MEIRA, Clóvis. *Médicos de outrora no Pará*, p. 184.
- 11 MEIRA, Clóvis. *Vultos e memórias do eterno*, p. 97.
- 12 ANÚNCIO. *O Estado do Pará*, Belém, ano XI, n. 3.853, p. 2, 15 dez. 1921.
- 13 MEIRA, Clóvis. *Vultos e memórias do eterno*, p. 96.
- 14 Ibid., p. 98.
- 15 UMA OBRA Benemerita. *Folha do Norte*, Belém, ano 29, n. 10.608, p. 9, 1º jan. 1925.
- 16 OS NOVOS prédios de Belém. *Belém Nova*, Belém, ano 12, n. 41, 1º ago. 1925.
- 17 MATOS, Ana Léa Nassar. *Ecletismo na arquitetura residencial de José Sidrim: uma análise da formação intelectual deste engenheiro arquiteto e suas obras residenciais*. 2013. 205 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2003. p. 154.
- 18 PATTETA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1987. p. 13.
- 19 MATOS, Ana Léa Nassar. *Ecletismo na arquitetura residencial de José Sidrim*, p. 186.
- 20 LEMOS, Carlos A. C. *A República ensina a morar (melhor)*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 23.
- 21 JONES, Owen. *A gramática do ornamento: ilustrado com exemplos de diversos estilos de ornamento*. São Paulo: Ed. Senac, 2010. p. 102-103.
- 22 Ibid., p. 249.

Solar Barão de Guajará: de residência de Domingos Antônio Raiol a Instituto Histórico Geográfico do Pará

*Elna Maria Andersen Trindade*¹

*Francianny Keyla Cabral Moraes*²

INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva realizar uma análise da história social do patrimônio edificado a partir da ocupação do Solar Barão de Guajará, levando em consideração a relação entre proprietários que viveram no edifício e vivenciaram os espaços da mais antiga tipologia arquitetônica de solar em Belém.

Domingos Antônio Raiol (1830-1912), um dos últimos moradores do solar, foi historiador, parlamentar, escritor e presidente de províncias, um político liberal do Brasil imperial, com uma vida política ativa e próspera, que viveu seus últimos dias na residência com a baronesa e seus dois filhos. Ao longo de sua carreira política, Domingos Raiol escreveu no solar obras de cunho histórico, como os *Motins políticos*, série dividida em cinco volumes, considerada importante para a historiografia amazônica, na qual narra fatos ocorridos na província do Pará entre as décadas de 1820 e 1830.

O solar, batizado em homenagem a Domingos Raiol, conhecido na história do Pará como o barão do Guajará, tem um dos seus primeiros registros datado de 1837. A edificação tem influência estilística luso-brasileira e foi tombada em 23 de maio de 1950 pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Embora seja notadamente uma arquitetura com característica do final do século XVIII, não há documentação que comprove sua data exata de construção e nem o construtor.

Como uma contribuição para a memória histórica da edificação, a pesquisa busca apontar a relação desses proprietários com o solar por meio de objetos, fotografias, documentos, livros e mobílias que pertenceram ao barão e às outras personagens históricas que viveram no edifício, bem como conhecer a rotina e abarcar os domínios que esse tipo de edificação concebia na dinâmica urbana naquele período histórico. Objetiva-se, portanto, a construção de uma reflexão de valorização do patrimônio, como instrumento para fomentar a percepção histórica, social, política e cultural, e que resulte em ações de reconhecimento e recuperação de um patrimônio esquecido.

LOCALIZAÇÃO DA EDIFICAÇÃO

A presente investigação abordará questões de patrimônio, a importância histórica, artística e estética que o monumento representa, assim como vestígios que vislumbram a temporalidade da edificação e dos objetos ainda presentes no espaço que autenticam sua identidade. Sua localização é outro fator de representatividade, pois está inserido em uma área que sofreu interferências decorrentes do processo de urbanização e transformação da região central evidenciado desde o início do século XIX.

Foi no início do século XIX que a Província do Pará apontou as primeiras alterações na estrutura e no traçado da cidade, mudanças envolvendo questões políticas, econômicas e físicas. Nesse período, a imagem que se observa de Belém era de ruas estreitas e largos em frente a edifícios religiosos. O engenheiro Gaspar Gronsfeld apresentou proposta para reordenamento de Belém, considerando a presença das águas. Todavia, os governantes optaram pelo aterramento do alagadiço do Piri,³ o que posteriormente faria a ligação entre os dois bairros, Cidade e Campina, e tornou possível o avanço da ocupação do espaço urbano.

A partir da segunda metade do século XIX, a produção e a exportação da borracha se intensificaram e a cidade passou a ser movida pela dinâmica comercial, consumo, compra e venda de itens variados, importações de materiais de construção e mão de obra. Segundo Sarges,⁴ os costumes europeus passaram a influenciar diretamente as capitais Belém e Manaus, e a nova configuração social da elite foi influenciada pelos preceitos europeus, prevalecendo a civilidade e ideais de modernização, que ainda eram fortalecidos com incentivos e investimentos por parte dos gestores públicos.

Com o crescimento econômico, novas vertentes modificaram a paisagem edificada do centro da cidade. As construções erguidas mostravam o requinte da elite burguesa que, ao mesmo tempo, está associada com as atividades comerciais presentes no centro e na área portuária de Belém. Desta forma, podemos assegurar que as edificações e monumentos da área central da cidade são registros de memórias e vivências de caráter político e econômico que ilustram fatos importantes no contexto histórico da província e de sua sociedade.

O Solar Barão de Guajará, localizado na praça Dom Pedro II, ou Largo do Palácio, mais precisamente rua Tomázia Perdigão nº 64, que no passado se chamava Ilhargá do Palácio, está situado no bairro da Cidade Velha, denominado somente de “cidade” na época de sua construção (Figura 1). Hoje faz parte do acervo de monumentos do centro histórico de Belém, como uma edificação que transita no tempo, carregando valores arquitetônicos, políticos, econômicos e acima de tudo peculiares e simbólicos.



Figura 1 – Localização do Instituto Histórico e Geográfico do Pará.
Fonte: Google Maps (2019).

HISTÓRICO DO MONUMENTO E PROPRIETÁRIO



Figura 2 – Visconde do Arari. Fonte: *A família Chermont*, p. 171.

O Solar Barão de Guajará foi construído durante o Império e presenciou os inúmeros acontecimentos sociais da alta nobreza da província. Um dos primeiros registros desta edificação é datado de 1837 e, conforme Trindade e Monteiro,⁵ corresponde a um patrimônio de Ana Soeiro, que, através de sua filha Ângela Cácia Fragoso, vendeu o casarão para d. Inês Micaela de Lacerda Chermont, esposa do coronel de milícias Teodorico Constantino de Chermont. Os dois eram pais de Antônio Lacerda Chermont, primeiro barão e visconde do Arari, que herdou o solar.

Antônio Lacerda Chermont foi o primeiro barão e visconde do Arari (Figura 2), e exerceu por várias vezes o cargo de presidente da Província do Pará. Decorridos alguns anos, o visconde de Arari nomeou herdeira

da edificação a sua sobrinha d. Maria Vitória Pereira de Chermont, que posteriormente casou-se com Domingos Antonio Raiol, o barão de Guajará.

Antonio Chermont nasceu em 6 de outubro de 1806, na Ilha do Marajó. Era filho do coronel de milícias Teodósio Constantino de Chermont e de Inês Antonina Micaela Aires. Durante um curto período presidiu a Província do Pará nos anos de 1867 e 1868. Seu título de barão foi concedido em 18 de outubro de 1853 e em seguida elevado ao posto de general e visconde em 10 de junho de 1867.⁶

Domingos Antônio Raiol (Figura 3) tornou-se historiador, parlamentar e escritor. Além disso, viveu seus últimos dias na residência com

a baronesa, d. Maria Vitória Pereira Raiol e seus dois filhos, Pedro e José Raiol, sendo estes os últimos moradores do solar. Natural da cidade de Vigia, região nordeste do estado do Pará, nasceu em 30 de março de 1830, filho de Pedro Antonio Raiol, sapateiro, e de Arcângela Maria da Costa Raiol.⁷ Aos 5 anos de idade perdeu o pai durante a Revolta da Cabanagem (1835-1840). Após terminar os estudos primários e secundários no Pará, seguiu em 1849 para Pernambuco, onde se formou como bacharel em direito pela Faculdade do Recife, em 1854.

A trajetória de Domingos Antonio Raiol é apresentada em pormenores por vários autores, como Vicente José Malheiros da Fonseca, que descreve os principais acontecimentos de sua vida:

Depois de formado, seguiu para o Rio de Janeiro, capital do Império do Brasil, local onde exerceu o seu ofício junto ao Conselheiro Bernardo de Sousa Franco, durante período de dois anos. Mais tarde em 1856 voltou ao Pará onde passou a exercer o cargo de procurador da Fazenda Nacional. Posteriormente, candidatou-se a deputado da Assembleia Provincial, sendo eleito diversas vezes, fazendo parte da legislatura de 1864 a 1866. Ainda durante este período, exerceu a Presidência de várias províncias brasileiras (Pará, Alagoas, Ceará e São Paulo).⁸

No ramo literário, escreveu livros e vários artigos para jornais, entre os quais se destacam: *O Brasil político de 1858*, *Análise e obra de Felipe Patroni*, *História colonial do Pará* e outras. No entanto, sua principal obra, *Motins*



Figura 3 – Domingos Antonio Raiol e sua esposa. Fonte: *A família Chermont*, p. 216.

políticos ou História dos principais acontecimentos políticos da Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835, que retrata a situação política do Pará, desde o tumultuado processo de adesão à independência do Brasil até os inícios da revolta da Cabanagem, escrita ao longo de décadas, teve seu

primeiro volume editado no Rio de Janeiro em 1865. Raiol retornou ao momento mais difícil de sua vida, ao lembrar a morte do pai e momentos decisivos durante a revolta, e analisou o histórico desse movimento. E, no dia 3 de março de 1883, ele recebeu de d. Pedro II o título de barão de Guajará.⁹

Foi no solar que o barão de Guajará fundou, em 1879, a Sociedade Quinze de Agosto, que participava anualmente dos festejos comemorativos da adesão do Pará à independência. Como presidente da instituição, reunia na sua residência personalidades intelectuais e cívicas, nos encontros e comemorações especiais da época. O barão de Guajará foi sócio-fundador e o primeiro presidente do Instituto Histórico, Geográfico e Etnológico do Pará, tendo, portanto, forte ligação histórica e simbólica com o prédio e o instituto.

Foram restauradas as salas onde se reuniam os nobres paraenses para as tertúlias e os serões espirituais; para as celebrações cívicas, para as danças e os romances de amor, que se seguiam na troca de uma flôr, no balançar mavioso dos leques e através das valsas de compositores famosos franceses ou vienenses que deixaram neste Solar, no espaço, a marca suave das suas presenças.¹⁰

Domingos Raiol e sua família foram os últimos moradores do solar. Ele faleceu na cidade de Belém, no

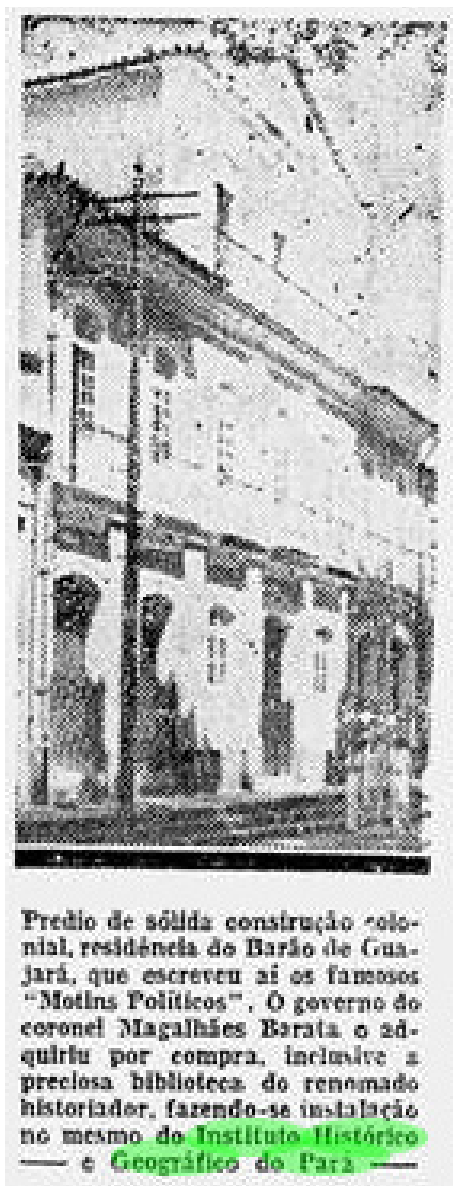


Figura 4 – Recorte do Jornal *O Diário da Noite*, de 12 de abril de 1944. Fonte: *Diário da Noite*, p. 3.

dia 27 de outubro de 1912, aos 82 anos. Após a morte do barão, sua esposa Maria Victoria continuou a residir no prédio, falecendo no dia 21 de setembro de 1925. Os herdeiros do solar ainda viveram no prédio por mais alguns anos. Em 1942, o prefeito de Belém, Abelardo Leão Condurú, adquiriu o solar e seus pertences, sendo estes os móveis, os lustres e a biblioteca. Em 1944, o prefeito realizou a doação ao Instituto Histórico e Geográfico do Pará, que até hoje permanece neste endereço.

No periódico consultado da década de 1940, *O Diário da Noite*, encontrou-se uma nota, indicada na Figura 4, informando sobre a compra do solar pelo interventor federal do Pará, coronel Magalhães Barata (Figura 4).¹¹ No entanto, dois dias após a publicação, o prefeito Abelardo Condurú envia uma nota de esclarecimento para o mesmo jornal, para a correção referente à compra do prédio, no valor de 250 mil cruzeiros, fazendo os devidos ajustes da aquisição do imóvel (Figura 5).¹²

A EDIFICAÇÃO

A caminho de completar quase dois séculos de existência, ainda não foi descoberta a data de sua construção e o autor do projeto do solar. Segundo informações de cartório, foi registrado em 1837.

Levantamos a hipótese de que sua construção pode ter ocorrido antes de 1830 e Ernesto Cruz¹³ achava possível que este edifício fosse o mais antigo prédio construído depois do palácio e residência dos governadores, projeto do arquiteto italiano Antônio Landi, situado também na praça da Independência, atual praça D. Pedro II, que é conhecida também como Largo do Palácio (Figura 6).

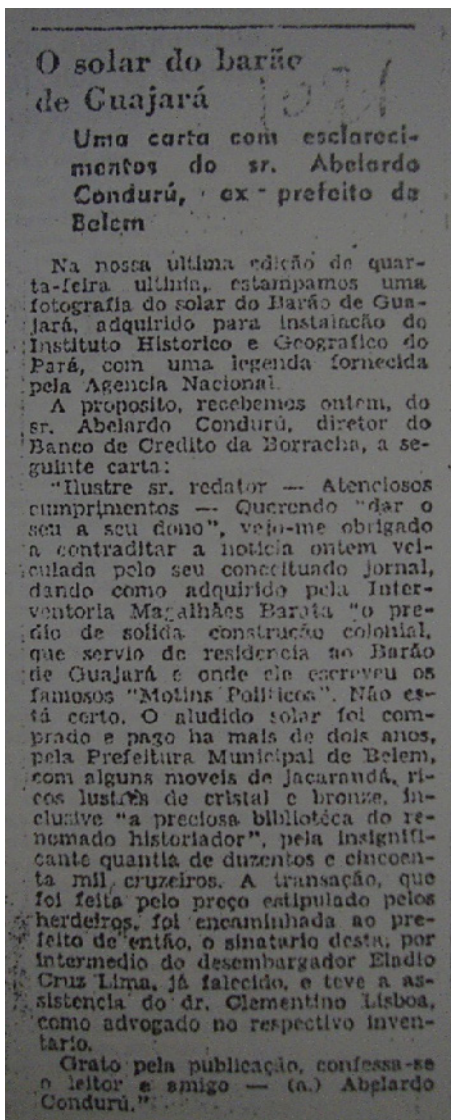


Figura 5 – Recorte do Jornal *O Diário da Noite*, de 14 de abril de 1944. Fonte: *O Diário da Noite*, p. 8.



Figura 6 – Solar Barão de Guajará, hoje sede do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, em Belém. Fonte: acervo pessoal de Elna Trindade (2009).

Considerado um dos mais antigos solares da cidade, pode ser referido como uma edificação de traços do período colonial. De acordo com a possível data de sua construção, destaca-se de outros sobrados com partido arquitetônico “moderno”, sobressaindo-se aos padrões das antigas casas térreas até então existentes no bairro da Cidade Velha.

A tipologia do solar é destaque na segunda metade do século XIX, considerando a área urbana de Belém, onde predominavam edificações térreas, com pequenas dimensões. Segundo o *Dicionário da arquitetura brasileira*, o solar tem como definição “herdade, ou morada de família nobre antiga”.¹⁴ A edificação enquadra-se nessa tipologia, com a existência de um pátio interno descoberto, que era comum nas edificações rurais, e que Tocantins afirma ser “a influência moura na Arquitetura Ibérica, transplantada para Belém”.¹⁵

Segundo Aragão,¹⁶ geralmente a casa brasileira do século XIX era térrea asso- bradada, com dois, três, quatro ou até cinco pavimentos em algumas cidades, configurando por vezes uma paisagem mais vertical que horizontal. No Brasil colonial, a casa-grande era estrategicamente construída próxima ao engenho propriamente dito (fábrica), à senzala, à casa de farinha e à capela.¹⁷

A edificação do solar ocupa um terreno de 950m² de área, com uma implantação de planta retangular adquirindo forma de “O”. Aproximadamente um

quadrado com um pátio central em torno do qual se desenvolvem os compartimentos e, apenas na área frontal, possui três pavimentos e um mirante.

Entrando, é facilmente percebida a presença do pátio interno, o qual funcionava como ponto central da edificação, facilitando a distribuição e funções dos compartimentos, além de proporcionar iluminação e ventilação para os demais cômodos da casa (Figura 7).



Figura 7 – Vista do pátio central. Fonte: acervo de Luís Filipe Brasil (2019).

O pátio interno, circundado por colunas, deixa clara a preocupação com o conforto ambiental, permitindo, em conjunto com as sacadas na fachada, a ligação interior e exterior em quase todos os compartimentos. Kidder descreve as edificações entre o fim do século XVII e início do século XIX:

o andar inferior raramente é ocupado para moradia; serve às vezes para casas de comércio, outras vezes para cocheira ou estábulo. As dependências mais comuns, em cima, são: a sala de visitas e a de jantar, entre as quais existem, invariavelmente, alcovas que servem de dormitórios.¹⁸

Na fachada da edificação, encontramos adornos em azulejos, os quais sugerem, mais que um elemento decorativo ou um ornamento, uma identidade do monumento e na época de sua inserção simbolizavam imponência econômica. O solar foi umas das primeiras edificações com esta composição e aplicação do revestimento em toda a parte externa do prédio. De acordo com Sanjad et al., “seus padrões de azulejo na fachada são portugueses e estão entre os mais antigos da cidade de Belém. Acredita-se que o padrão da principal composição seja proveniente do Porto e que a cercadura seja de Lisboa”.¹⁹

O revestimento das paredes do pátio interno de azulejos, com desenho formado pelo encontro de quatro peças iguais, apresenta motivos fitomórficos em cores vibrantes, azul forte e amarelo e contornos bem definidos que conferem à edificação inspiração portuguesa (Figura 8).

Além da presença dos azulejos na fachada, destaca-se os vãos, em número de dezessete em composição equilibrada entre os panos azulejados. Merecem destaque o condutor de águas pluviais em ferro ricamente decorado com motivos zoomórficos e braçadeiras trabalhadas, fazendo arremate nas extremidades da fachada. É como se comprovasse o maior status social e financeiro do proprietário se comparado com o condutor do vizinho à direita.

Segundo Coelho e Silva,²⁰ o Solar do Barão de Guajará possui semelhanças com os demais edifícios da sua época que indicam essa maneira de construir e viver do Brasil colônia. Muitos historiadores descrevem que os imóveis desse período utilizavam os limites frontais e laterais do lote, tendo uma única área livre concentrada na parte central do prédio.

Na distribuição dos espaços internos temos o primeiro pavimento, que abrigava o vestíbulo, escada e vários salões frontais no limite terreno, cujas portas abriam para a rua, caracterizando usos como armazéns, ou mesmo



Figura 8 – Detalhe do azulejo do pátio interno. Fonte: *Solar do Barão de Guajará*.

lojas. O acesso aos demais recintos era feito pelos corredores direcionados para um jardim ao centro, tendo seus usos destinados estritamente aos serviços e comércio; conforme relatos por Ernesto Cruz,²¹ esta área correspondia ao espaço reservado para a cavalaria e a área de escravos da família.

A capela, na planta baixa do primeiro pavimento (Figura 9), ocupava lugar de destaque, devido à grande influência da religião no cotidiano das famílias tradicionais. No interior do solar, a capela era um dos primeiros cômodos e ficava na parte frontal do prédio. Nela foram realizadas algumas cerimônias de família, como o casamento do casal José Marianno Pereira de Chermont e Amélia Augusta Mendes, em 19 de abril de 1854, e o batizado e casamento de suas filhas Marianna Amélia, Ignêz Amélia, Sarah Amélia e Maria Amélia de Chermont.²² Ainda no primeiro pavimento, existia um quarto de hóspedes com acesso à varanda e ao jardim; alguns quartos nas laterais destinados aos homens escravizados que trabalhavam para a família; e, nos fundos da edificação, a área de serviços – ambientes destinados à guarda de carruagem e cavalos, o que reforça as suposições de se tratar de uma residência de luxo, já que carruagens eram transportes de representantes da burguesia.



LEGENDA:

1º PAVIMENTO

1. Vestibulo; 2. Hall de Escada; 3, 4, 5. Capela; 6, 7, 8, 9. Saletas; 10. Quarto de hóspedes; 11. Varanda; 11a, 11b, 11c. Circulação; 12, 13, 14, 15. Quarto de escravos; 16. Jardim central; 17, 18. Oficina de trabalho de escravos; 19. Poço e cavalaria; 20. Banheiros; 21. Circulação; 22. Escada de serviço.

Figura 9 – Planta baixa do primeiro pavimento. Fonte: *Solar do Barão de Guajará*.

Na planta do segundo pavimento, temos as áreas sociais e íntimas da família, como o gabinete do barão (Figuras 10 e 11), espaço reservado para que Domingos Raiol recebesse personalidades locais para reuniões; sala de visita posicionada próxima à escada e interligada a outras salas, com espaço amplo para receber convidados e familiares; sala de refeição onde a família costumava se reunir para as refeições diárias; e os dormitórios, que ficavam mais ao fundo para manter o conforto e privacidade dos moradores.



Figura 10 – Gabinete com alguns mobiliários do barão. Fonte: acervo pessoal de Gabriela Américo de Souza (2018).



Figura 11 – Gabinete com alguns mobiliários do barão. Fonte: acervo pessoal de Gabriela Américo de Souza (2018).

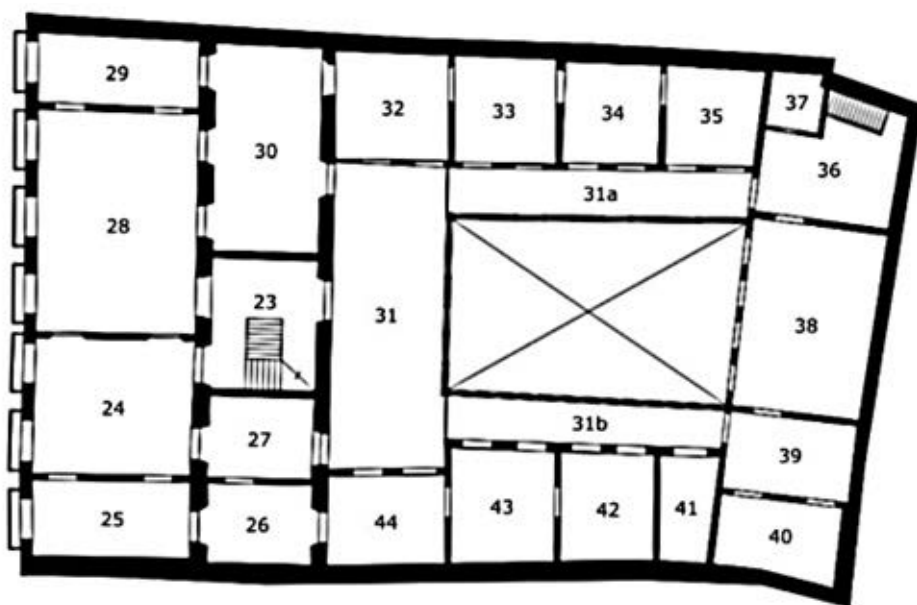
A varanda, com posição estratégica, era o foco central deste pavimento, ambiente do qual era possível ver os cômodos principais da residência, e estava interligada aos corredores laterais, que permitiam a visibilidade do pátio central, e do acesso destinado para os escravos e sua permanência, além do espaço para lavagem e conservação da cavalaria (Figura 12).



Figura 12 – Foto do corredor lateral e pátio central. Fonte: acervo pessoal de Luís Filipe Brasil (2019).

O segundo pavimento equivale ao espaço principal da edificação. É composto por *hall* de acesso à escada; salas íntimas e restritas aos visitantes, dando a privacidade aos familiares; algumas salas com visão para a parte externa da edificação; dormitórios; alcova – ambiente com pouca iluminação e sem ventilação direta. Nos fundos do prédio havia copa, cozinha, banheiro, despensa e a escada de serviço (Figura 13). De acordo com a descrição de Coelho e Silva:

nas pequenas salas, algumas delas iluminadas por meio de claraboias no forro, aparentam ser antigas alcovas. Na parte intermediária, dois corredores laterais são iluminados por janelas de vidro e veneziana corrida e contornam o vão do jardim dando acesso a alguns quartos, cujas janelas abrem-se por sua vez para os próprios corredores.²³



LEGENDA:

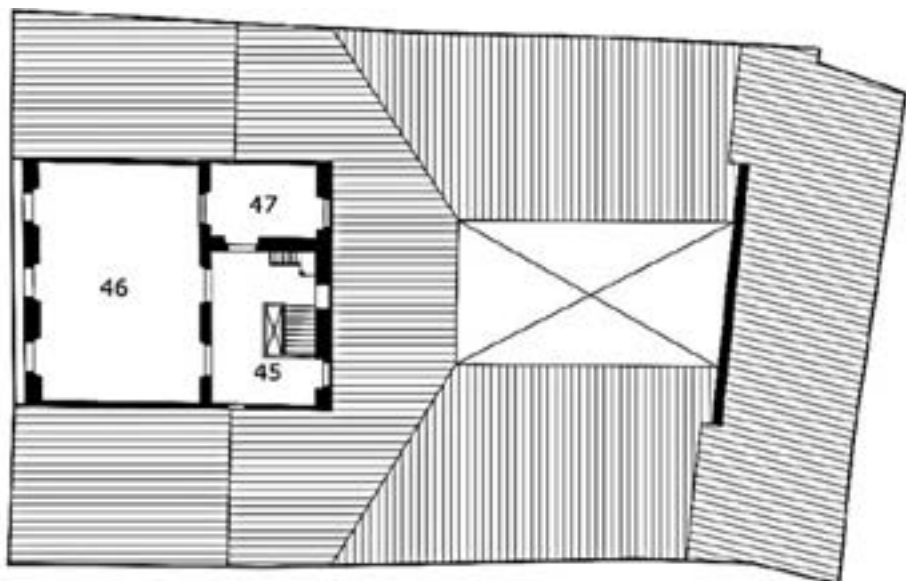
2º PAVIMENTO

23. Hall de escada; 24. Gabinete do Barão de Guajará; 25. Saleta; 26. Alcova; 27. Alcova; 28. Sala de Visitas; 29. Saleta; 30. Sala de Estar; 31. Varanda; 31a. Corredor Lateral; 31b. Corredor Lateral; 32. 33. 34. e 35. Dormitório; 36. Hall de escada de serviços; 37. Banheiro; 38. Sala de refeições; 39. Cozinha; 40. Copa; 41. Despensa; 42. 43. e 44. Dormitório.

Figura 13 – Planta baixa do segundo pavimento. Fonte: *Solar do Barão de Guajará*.

Na planta baixa do terceiro pavimento (Figura 14), supostamente existia a biblioteca, que era uma ampla sala com janelas rasgadas, sacada corrida e guarda-corpo todo em ferro fundido trabalhado.²⁴ Neste espaço da biblioteca, onde foi escrito *Motins políticos*, o barão de Guajará dedicava horas de estudo. Dentre os mobiliários, destacam-se as estantes de jacarandá com detalhes talhados na própria madeira, que guardam o acervo do barão, e atualmente compõem o acervo do IHGP.

Na planta baixa do quarto pavimento (Figura 15), está localizado o sótão, um pequeno ambiente, cujas janelas se abrem sobre as águas do telhado, mas proporciona uma visibilidade do entorno do prédio. Na época de sua construção, tinha a função de mirante. O mirante era um dos locais da casa preferidos do barão, com vista privilegiada para a baía do Guajará, que servia para avistar as embarcações que se aproximavam do cais. O mirante supostamente era apenas frequentado pela família de Raiol, e posteriormente passou a ser usado apenas como uma saleta reservada para os familiares.

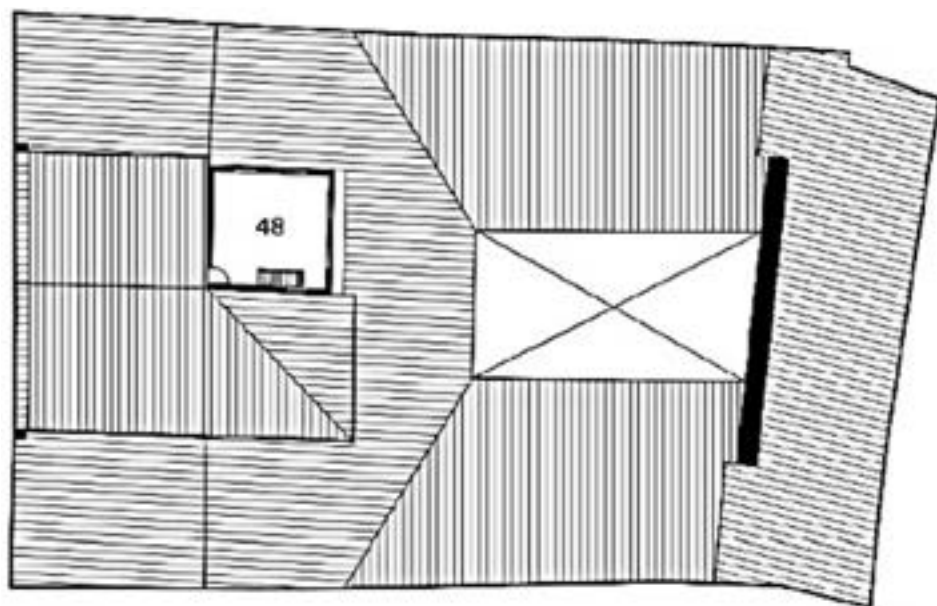


LEGENDA:

3º PAVIMENTO

45. Hall de Escada; 46. Biblioteca; 47. Saleta.

Figura 14 – Planta baixa do terceiro pavimento. Fonte: *Solar do Barão de Guajará*.



LEGENDA:

4º PAVIMENTO

48. Sótão.

Figura 15 – Planta baixa do quarto pavimento. Fonte: *Solar do Barão de Guajará*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que esta investigação se baseia em uma pesquisa documental ainda em andamento, muitos questionamentos se encontram em aberto, como a identidade do construtor e do primeiro proprietário – neste quesito estamos com grandes expectativas, tendo em vista que foram recentemente cedidos pela Companhia de Desenvolvimento e Administração da Área Metropolitana de Belém (Codem) os primeiros registros catalogados no endereço da antiga rua Thomázia Perdigão nº 62, atual D'Aveiro, no bairro da Cidade Velha.

Por meio destes registros, a possibilidade de confirmação e/ou descoberta de um novo proprietário reafirma o compromisso em resgatar a história, a identidade, e preservar a memória deste importante monumento. Segundo o historiador francês Jacques Le Goff,²⁵ a memória estabelece um vínculo entre as gerações humanas e o tempo histórico que as acompanha, possibilitando uma ampla visão dos fatos e acontecimentos de outras gerações. Assim auxilia na compreensão e identificação de mudanças no contexto urbano, social, político, econômico e também na arquitetura.

Essa análise reforça muitos questionamentos direcionados às vivências do século XIX e contribui para o entendimento do processo de urbanização da cidade, do crescimento econômico e das intervenções ocorridas na sociedade, assim como das edificações que foram moldadas conforme as limitações financeiras vigentes.

A memória dos moradores do solar conta mais do que a própria existência de um grande político ou a realidade da família de “elite”, pois consegue retratar vivências e indagações da trajetória social das famílias. Além disso, muitos comportamentos são descritos por meio de elementos construtivos e mobiliários – que no caso do nosso objeto de estudo perduram ao longo do tempo. Desse modo, simples objetos utilizados no dia a dia remontam a uma trajetória de conquistas e fracassos que perpetuam a seriedade do patrimônio histórico e cultural.

Para cada momento da história, as cidades contam sua própria história. Assim, por meio da arte, da memória ou da arquitetura, cada objeto de estudo ensina a compreendermos as transformações da sociedade, e o monumento do solar reflete e ajuda na percepção de sua importância na formação do espaço urbano, e de sua existência e sua persistência durante o trajeto do tempo, sendo hoje reconhecido como um elemento inserido na trajetória da cidade de Belém.

NOTAS

- 1 Elna Maria Andersen Trindade, professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará (FAU/Ufpa), vice-diretora e professora da Faculdade de Conservação e Restauro (Facore) da Ufpa. Doutora em história social da Amazônia no curso de história pela Ufpa e mestre em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro-fundadora do Fórum Landi, no qual coordenou o curso de pós-graduação em Interpretação, Conservação e Revitalização do Patrimônio Artístico de Antônio José Landi (2006-2008). Atualmente participa das atividades do Fórum Landi e da pesquisa Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores – Belém. E-mail: trindadeelna@uol.com.br.
- 2 Francianny Keyla Cabral Moraes é mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará (Ufpa). Tem experiência em elaboração de projetos de arquitetura e urbanismo e projetos de interiores. Desenvolveu atividades docentes no curso de arquitetura e urbanismo na Universidade Federal do Amapá (Unifap) em 2018 e 2019. Atualmente participa como colaboradora das atividades do Laboratório de Historiografia da Arquitetura e Cultura Arquitetônica (Lahca) na Ufpa. E-mail: franciannymoraes@gmail.com.
- 3 As obras foram executadas pelo capitão engenheiro João Rafael Nogueira e pelo capitão José Frazão. O engenheiro Nogueira outorgou a tarefa de encaminhamento do dessecamento do Piri. ALMEIDA, Conceição Maria Rocha de. *As águas e a cidade de Belém do Pará: história, natureza e cultura material no século XIX*. 2010. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 243.
- 4 SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2002.
- 5 TRINDADE, Elna Maria Andersen; MONTEIRO, Shirley do Socorro Magalhães. *Solar do Barão de Guajará: proposta de intervenção restaurativa*. 1996. Trabalho de Conclusão do Curso (Especialização em Preservação e Restauração do Patrimônio Arquitetônico) – Universidade Federal do Pará, Belém, 1996.
- 6 MIRANDA, Victorino Coutinho Chermont de. *A família Chermont: memória histórica e genealógica*. Rio de Janeiro: Livraria Eu e Você, 2016. p. 74.
- 7 TRINDADE, Elna Maria Andersen; MONTEIRO, Shirley do Socorro Magalhães. *Solar do Barão de Guajará*.
- 8 FONSECA, Vicente José Malheiros da. *Discurso de posse*: oração de posse no Instituto Histórico e Geográfico do Pará, na Cadeira nº 13 (Patrono: Domingos Antonio Rayol – Barão de Guajará). Belém, 14 dez. 2012. p. 3.
- 9 REIS, Nathacha Regazzini Bianchi. Motins Políticos, de Domingos Antonio Raiol: memória e historiografia. *Intellēctus*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 1-10, 2005. p. 2.
- 10 CRUZ, Ernesto Horácio da. *Discurso proferido ao abrir a sessão solene de Reinauguração da sede do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*. Belém, 1970.
- 11 DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, ano 1.944, ed. 3.452, 1940-1949. p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_02/21982>. Acesso em: 24 abr. 2019.
- 12 DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, ano 1.944, ed. 3.454, 1940-1949. p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_02/22019>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- 13 CRUZ, Ernesto Horácio da. *As edificações de Belém: 1783-1972*. Belém: Grafisa, 1971. (Coleção História do Pará, Série Arthur Viana). p. 201.
- 14 CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo: Edart, 1972. p. 430.
- 15 TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão Pará*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 194.
- 16 TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão Pará*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 194.
- 17 ANDRADE, Maria do Carmo. Casa-grande (engenho). *Pesquisa Escolar Online*, Recife, 15 abr. 2011. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 6 out. 2019.
- 18 KIDDER, Daniel. *Reminiscências de viagens e permanências nas províncias do Sul do Brasil*: Rio de Janeiro e província de São Paulo, 1837-1840. São Paulo: Edusp, 1980.
- 19 SANJAD, Thais A. Bastos Caminha; COSTA, Marcondes Lima; PAIVA, Rosildo Santos; PALÁ-

- CIOS, Flávia Olegário. Ação microbiológica nos azulejos históricos das fachadas de Belém, região amazônica. *Pós*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 124-133, 2014. p. 127.
- 20 COELHO, André de Barros; SILVA, Isabele Louise Oliveira da Silva. *Solar do Barão de Guajará: identificação, diagnóstico e proposta de intervenção*. 2003. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2003.
- 21 CRUZ, Ernesto. Discurso proferido na sessão solene de reinauguração do Instituto, em 10 de abril de 1970. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, Belém, v. XVI-XVII, 1969-1970. p. 54.
- 22 MIRANDA, Victorino Coutinho Chermont de. *A família Chermont*, p. 209.
- 23 COELHO, André de Barros; SILVA, Isabele Louise Oliveira da Silva. *Solar do Barão de Guajará*, p. 101.
- 24 Ibid., p. 101.
- 25 LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

Uma residência aformoseada por um bosque: o Palacete Amyntas de Lemos

Maria de Nazaré Sarges¹

Luís Augusto Barbosa Quaresma²

Na cidade de Belém, as casas senhoriais que se constituem em espaços que simbolizam poder e hierarquias nas sociedades, ao longo do tempo, vêm sofrendo com ações de abandono e refuncionalização, gerando muitas vezes a descaracterização de seus traços e/ou a destruição. A edificação que este artigo apresenta foi construída durante o período da *belle époque* paraense, tempo em que a região amazônica passou por diversas modificações culturais, econômicas e estruturais advindas do intenso fluxo de pessoas e capitais decorrentes da economia da borracha.

A casa localizada na avenida Almirante Barroso, em frente ao bosque Rodrigues Alves, teve sua construção terminada no ano de 1909 e é um exemplo do morar das camadas mais abastadas da sociedade paraense, naquele período. Considera-se como um registro atemporal da economia gomífera, levando-nos a compreender não apenas a história do bairro que surgiu como área de campo e virou uma região assaz urbanizada e valorizada, mas também a história da cidade de Belém.

É importante ressaltar que talvez seja a única nesse bairro que continua com a mesma proposta desde a sua construção – a de morar. Nela, ainda vivem os familiares do construtor da residência, constituindo-se como um local repleto de histórias e memórias, testemunho dos diversos períodos e mudanças ocorridos na cidade.

EM FRENTE AO BOSQUE SURGE UM PALACETE

Era o início do ano de 1909 e, distante do centro de Belém, em frente a um dos locais mais bucólicos da cidade, o bosque Rodrigues Alves, surgia esplendorosamente o Amyntas de Lemos, uma residência que, aos olhos dos passantes e viajantes da Estrada de Ferro de Bragança, era um verdadeiro palacete. A cidade ainda respirava o tempo áureo da borracha, no qual se encontravam o Theatro da Paz, o Cinema Olympia, o Mercado de São Braz e o Mercado de Ferro Ver-o-peso, todos emblematicamente ícones da chamada *belle époque* paraense.

Rasgando o tecido contínuo da cidade, o intendente Antonio Lemos, no seu projeto de imitação dos bulevares de Haussmann, procurou articular a urbe, mediante largas avenidas e a implantação de um sistema viário que a integrasse, chegando ao distante Marco da Légua, um bairro atravessado

pela avenida Tito Franco (Figura 1), por onde corriam os trilhos da Estrada de Ferro de Bragança.

A área onde está situado o Palacete Amyntas de Lemos, na sua extensão que compreende o Marco da Légua e parte do bairro do Souza, se configurou como espaço de ocupação entre os finais do século XIX e início do XX. Naquele momento, o local onde seria erguido o palacete fazia parte dos arrabaldes da cidade e, por ser distante da região central, foi, inicialmente, utilizado como espaço de exclusão, no qual existiam o hospício dos Ailenados e o asilo de Mendicidade.

Mesmo prevalecendo a ideia de uma paisagem bucólica típica do bosque, cortado interiormente por alamedas que circundam pequenas ilhas de espécimes vegetais regionais, em meio às quais circulam animais silvestres, fez-se predominar na memória dos moradores, cristalizada nas imagens que ilustram o álbum *Belém da Saudade*,³ em que se veem elegantes chalés, palacetes e rocinhas, localizados ao longo da avenida. É a ideia de um bucolismo que remete a uma tranquilidade que parecia ser perturbada apenas pelo barulho das máquinas do trem e do tilintar da sineta dos bondes, que diariamente indicava a entrada e saída de pessoas e mercadorias da cidade.

Mediante a leitura dos jornais do período, percebemos que os ares de paisagem campestre sugeridos pelas imagens do álbum e atribuída à área confronta-se com a visão de um espaço que, anos antes da construção do palacete Amyntas de Lemos, já era habitado também por uma população constituída



Figura 1 – Avenida Tito Franco em 1905. Fonte: Belém da Saudade, 2014.

de pessoas pobres. São indivíduos que, não encontrando meios para morar nos bairros centrais da cidade, se voltavam para esta localidade, onde, entre elegantes residências, construíam modestas habitações nada simpáticas aos olhos dos poderes públicos, que as chamavam de “barracos” e “palhoças”.⁴

Era uma gente que, geralmente, tinha residência estabelecida no local e trabalhava no centro da cidade. Algumas vezes, encontravam ocupação como cuidadores de rocinhas alheias ou possuíam os seus próprios lotes de terra onde cultivavam pequenas áreas de plantação e criação de animais. Para os que eram empregados no centro da cidade, a opção era locomover-se pela manhã, por meio do bonde da linha que saía da Bandeira Branca, retornando com o cair da noite.

Pensando no consumo dessa população, é difícil não lembrar das modestas tabernas que possivelmente já se encontravam na localidade. Eram pequenos estabelecimentos comerciais de madeira, instalados em compartimento na frente das casas de seus proprietários, ou contíguos a elas, cujo acesso ao freguês só era possível através de uma grande janela que deixava ver, em primeiro plano, o balcão. Por detrás, expostos para a venda, estavam os produtos básicos de alimentação dispostos em acanhadas prateleiras de tábua.

Provavelmente, essas pequenas casas de comércio doméstico, alojadas no bairro, com a chegada de seus primeiros habitantes nas décadas finais do século XIX, disputaram fregueses com os estabelecimentos comerciais de maior porte e esteticamente mais bonitos que se instalaram posteriormente, como os cafés, botequins, mercearias e armazéns de secos e molhados, hotéis e restaurantes.⁵

No início do século XX, a ideia de uma avenida ocupada apenas por elegantes residências parecia contrastar com a realidade de um espaço no qual já se encontravam muitas casas comerciais, como as que estão registradas no *Almanack* (1904-1905). Havia também estabelecimentos mais antigos, como o restaurante Estrela do Marco (1900), o qual, localizado a uns 50m acima da Bandeira Branca, por meio de anúncios de jornais, oferecia a seus clientes, apesar da distância, serviço de cozinha e bebidas geladas.⁶

Isso mostra que um fluxo de pessoas circulando pelo perímetro, e de lá para o centro da cidade, já era intenso, inclusive aos domingos, quando muitos moradores dos bairros centrais buscavam refúgio em suas rocinhas e grupos de ciclistas para lá se dirigiam em passeio.⁷ Ao mesmo tempo, muitos habitantes dele saíam em busca de alguma diversão nas ruas e praças do centro, ou mesmo para visitar algum parente ou amigo que morava nos bairros centrais.⁸

Toda essa movimentação, produzindo um comércio, inclusive de hotéis que abrigavam hóspedes de outras cidades e estados que visitavam Belém, principalmente durante as festas do Círio de Nazaré, também daria ensejo ao aparecimento de transgressores, que utilizariam o local para o exercício de crimes de roubos, como rota de fuga ou como esconderijo da polícia. Aos passageiros da linha de bonde que ligava o bairro ao centro da cidade, não era rara a surpresa

de um assalto ou de balas perdidas detonadas por algum atirador que, durante a noite, se escondia em ponto entre o terminal de bondes e a estrada do Utinga.⁹

O próprio Augusto Montenegro, governador do estado à época, mesmo observando o “adiantado grau de desenvolvimento” que o bairro havia alcançado com a instalação desses estabelecimentos comerciais e dos palacetes que abrigavam famílias ricas, não escondia a sua preocupação com o desordenamento da construção das “palhoças”, onde moravam famílias pobres de trabalhadores. O governador manifestava receio, de modo especial, com alguns usos descontrolados que estavam sendo feitos em certos terrenos da localidade, como escavações para a retirada de pedras, areia e terra.

O perigo era a conversão das escavações em reservatórios de água parada que se tornavam ambientes propícios para a reprodução da larva do *Anopheles*, o mosquito vetor do protozoário *Plasmodium*, causador da malária. A preocupação era que a doença se alastrasse entre os moradores também do Souza, já que se havia constatado a infecção de vários trabalhadores da escavação de uma chácara de nome Cabana de Nair, no Marco da Légua.¹⁰ A ideia do governador era realizar obras nesse bairro a fim de reorganizá-lo, de modo que voltasse a ser “um ponto de recreio e um lugar salubre, onde, em outros tempos tanta gente ia fazer sua convalescência”.¹¹

Aos poucos, o local caiu no gosto das classes endinheiradas graças ao comércio da borracha, que, portanto, eram possuidoras de capital que lhes permitia construir as suas rocinhas, vivendas, chalés e belas casas. As residências



Figura 2 – Palacete Amyntas de Lemos com a Casa dos Franceses ao lado. Fonte: acervo pessoal da família de Amyntas de Lemos.

de pessoas de posses refletiam não somente o processo de civilização, como também o sinal exterior da riqueza. Os manuais de construção indicavam o modo de fazer as edificações, recomendando sempre a iluminação e a areação a fim de impedir a proliferação de miasmas.

Registre-se que o proprietário do belo palacete (Figura 2), Amyntas de Lemos (Figura 3), não tinha nenhum parentesco com o intendente da época, Antonio José de Lemos. Este último era maranhense, enquanto Amyntas era capixaba e havia aportado em Belém a convite do governador Augusto Montenegro. Nascido no Espírito Santo, na cidade de Cachoeiro de Itapemirim, no ano de 1869, formou-se como engenheiro na Escola de Minas de Ouro Preto, seguindo posteriormente a Pernambuco para trabalhar na Recife and São Francisco Railway Company, e, finalmente, desembarcando na capital paraense, onde se destacou na construção da Ferrovia Belém-Bragança.

Na chamada “Francesinha do Norte”, além de ter exercido diversos cargos públicos como engenheiro, professor e administrador, deixou inúmeros rastros de sua passagem que resistem até hoje. Apesar de sua pálida memória, persiste na cidade a residência que construiu para morar com a esposa Manoela Alvarez de Lemos (Figura 4) no início do século XX, uma jovem espanhola que conheceu nos espetáculos apresentados no Theatro da Paz. O espaço das artes era frequentado por Amyntas devido às suas relações de amizade com a elite local, e por ser próximo à sua residência, já Manoela o frequentava por conta do ofício de sua família.



Figura 3 – Amyntas de Lemos. Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP).



Figura 4 – Manoela Alvarez de Lemos. Fonte: acervo do IHGP.

Aqui cabe um detalhe na história que leva ao surgimento do palacete. A família da espanhola Manoela Alvarez fazia parte de uma empresa de modistas que havia vindo para o Norte a fim de desenvolver atividades relacionadas ao teatro. Sua irmã, como chefe das costureiras e das modistas, era responsável pela confecção de roupas e figurinos, trazendo figurinistas famosos para preparar os trajes dos espetáculos teatrais encenados em Belém.

Na sociedade paraense do final do século XIX e início do XX, as mulheres de famílias ricas tinham um apreço especial pela indumentária, tanto que mandavam buscar os seus vestidos em Londres e/ou Paris. E esse gosto pela moda vinda da Europa contribuiu para o surgimento de casas comerciais que ofereciam produtos estrangeiros às damas e aos cavalheiros da capital da borracha. Surgiram casas que vendiam luvas, chapéus, joias e tecidos, como as famosas Paris N'América e Bon Marché, assim como a oferta de serviços de modistas e alfaiates estrangeiros que enchiam as páginas dos jornais da cidade.

Voltando à história da espanhola Manoela, realizado o casamento, o engenheiro pensava em agradar a sua esposa, uma jovem de 15 anos que sentia muita saudade de sua terra natal, além de querer constituir uma grande família (Figura 5). Por isso, resolveu comprar o terreno em frente ao Bosque Municipal. O terreno, na memória da única filha vivente, d. Léa de Lemos, era só mato com algumas casinhas, as quais, ao longo do tempo, foram sendo compradas pelo engenheiro.



Figura 5 – Amyntas de Lemos com os filhos no jardim. Fonte: acervo do IHGP.

Desse casamento nasceram oito crianças que estão intimamente ligadas às memórias vividas no palacete: Amyntas, Maria Luisa, Alberto, Lygia, Lea, Olga, Alda e Eny. Esta era uma particularidade das famílias da época, extensas e quase sempre contando com agregados. Além disso, sendo crianças da elite, os filhos não tinham tarefas domésticas a realizar no convívio familiar, como as de famílias pobres.

D. Lea de Lemos, hoje, com 96 anos, filha de Amyntas, embora não saiba precisar exatamente se o palacete foi construído pelo seu pai, assim relata sua memória:

Aqui em Belém, naquela época, existia um grande construtor, que ele era na arquitetura muito perito, informado, tinha parece que até curso no exterior e que se deu com ele, incentivava, porque ele era moço, papai era muito moço ainda, tinha acabado de se formar e ele sempre ficava incentivando, dizendo “Olha Amyntas, assim, assim que você deve fazer, vá em frente que você vai muito bem, o Augusto Montenegro tem você como um irmão, quer ajudar você, quer que você faça o governo dele um governo de fama”. (Informação verbal)¹²

No relato da entrevistada, chama atenção a informação de que “naquela época existia um grande construtor”, lembrando que ainda nesta primeira década do século XX, havia na cidade, apesar do declínio da economia gomífera, duas empresas portuguesas dedicadas à construção. Uma delas era a firma Manuel Pedro & Cia., localizada na rua de Bragança e na travessa São Francisco (entorno do centro histórico), a qual oferecia serviços de carpintaria, ferraria, serralharia e marcenaria. Construiu vários prédios na cidade, chegando a ser premiada nas exposições de Chicago, Turim (nesta ganhou o Grande Prêmio), São Luís, Pará, Rio de Janeiro, Bruxelas (nestas três últimas, ganhou medalhas de ouro).

Outra casa construtora, a Salvador Mesquita & Cia., localizada na travessa São Francisco nº 8-14, possuía oficinas de carpintaria, marcenaria a vapor, funilaria, serralharia, encanações e era do ramo de ferragens. Construiu inúmeros prédios na cidade, como o Banco do Pará, o Grande Hotel, a famosa casa de tecidos e miudezas Paris N’América e o Cinema Olímpia, inaugurado em 1912.

Observando-se a localização do Palacete Amyntas de Lemos, registra-se que a construção de moradias nessas áreas distantes e cheias de arvoredos estava em consonância com os preceitos do habitar aerado e higiênico. O contato com a natureza estava muito ligado à concepção “bellepoqueana” de espaços verdes e amplos para o refrigério da população. Então, construir casas em meio a áreas verdes ou jardins, protegidos por gradis de ferro, e de preferência tendo-se uma vizinhança que adotasse os mesmos preceitos, era algo fundamental para a sociedade da época, que lutava contra os miasmas. Assim é emblemático o que diz a herdeira:

[Aqui], existia mata, só mato e casinhas [...] elas já existiam [as casinhas], eram barracas, tipo cabana. Ele foi comprando, comprando, dizia “nesta área tão bonita eu pretendo construir o meu lar”, aí ele foi comprando, comprando, ajeitando e ele sempre com a ganância de construir o sonho dele também. (Informação verbal)¹³

Segundo Garcez Marins,¹⁴ ao analisar-se o processo de urbanização do Rio de Janeiro no início do século XX, nota-se que a migração das elites para os bairros ao sul da cidade fluminense assegurava-lhes distância da “promiscuidade” das áreas centrais. Em Belém, os ricos fugiam para áreas onde pudessem respirar o ar puro e ter a intimidade preservada de vizinhos, muitas vezes, inconvenientes. Mas não foi o caso de Amyntas de Lemos, que, ao escolher o lugar para morar, levou em consideração o seu vizinho francês Charles Henry, de cuja família a sua se tornou muito próxima, ao ponto de d. Lea afirmar que as crianças “eram quase irmãos”.

As memórias da infância envolvendo o palacete são muitas. Parafraseando Pierre Nora: “A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente”.¹⁵ Portanto, as memórias da última remanescente da família Lemos são carregadas de afetividade, revelando-nos um aspecto nostálgico e constituindo-se num “lugar da memória”, não somente de sua família, mas também da cidade e dos costumes.

Não poderiam deixar de fazer parte desse “arquivo da memória” as brincadeiras entre os irmãos que ocorriam nos quintais e jardins do Palacete (Figura 6), relatadas por d. Lea e d. Elyna Vasconcelos (sua sobrinha):

Nós brincávamos de tudo, papai botava, como é? Essas barras, trapézios, tudo para nós fazermos ginástica [...] as outras, subiam na vara grossa de tubo, tinha de subir, fazer força como o quê pra ir até em cima e depois escorregava [...]

A mamãe pegava a vara daqui de cima e enfiava [sacada interna] e ia lá longe [quintal]. (Informação verbal)¹⁶

No quintal dos Lemos tinha toda espécie de planta e fruta possível e imaginável, como seriguela, jabuticaba e até cereja, nas palavras de Elyna, “tinha tudo” (Figura 7). Pensar que atualmente os jardins e quintais desaparecem cada



Figura 6 – Amyntas de Lemos Filho brincando na entrada da casa. Fonte: acervo do IHGP.



Figura 7 – Quintal atual do Palacete Amyntas de Lemos. Fonte: fotografia de Luis Augusto Barbosa Quaresma.

vez mais das casas e confrontar essa informação com as memórias em torno desses espaços é remontar à importância e à presença deles nas residências.

Nas memórias de d. Lea, a área da casa parecia bem grande, mas mesmo assim não era o suficiente para as crianças, que mantinham uma ligação estreita com o bosque. Como registra a entrevistada: “O Bosque era diário, era diário, nós éramos as donas do Bosque, o rapaz, o porteiro, abria e dizia ‘chegaram as donas do Bosque’, e nós podíamos entrar a qualquer hora” (Informação verbal).¹⁷

O bosque municipal era uma das áreas que faziam parte do projeto de embelezamento da cidade na gestão de Antonio Lemos, tanto que ele assim o considerava:

situado num dos bairros mais elegantes da periferia urbana [...] a poucos minutos de distância do centro febril desta cidade eminentemente comercial, o mais grato dos lenitivos e ardência do clima pela frescura das suas sombras, pelo cristalino, cantante fluir dos seus regatos em cascatinhas graciosas, pelo chilrear da passara, habitante das altas copas do seu arvoredado muitas vezes secular.¹⁸

A ligação com a natureza e com o espaço nesta área periférica da cidade que lhes era oferecida parece ainda muito nítida nas memórias da herdeira, traduzindo a tranquilidade do lugar.

depois vínhamos com as babás, chegávamos aqui defronte, não tinha trânsito, não tinha nada, era só os bondes, subia um... depois o outro... aí atravessávamos e vínhamos pra cá, aí era correr no quintal. Pintávamos o sete... tudo... (Informação verbal)¹⁹

Nas reminiscências da moradora, depois do passeio no bosque municipal ou de passar a manhã brincando, sempre retornavam para o almoço. A refeição era servida numa imensa sala de jantar, na qual esperavam calmamente para serem servidos pelos empregados da casa:

O Antônio, o Maurício, ou o José Corinto, qualquer um deles, todo “empapeladinho” de garçom, vinha e servia um por um. Não tem esse negócio de levanta e avança, não! Cada um espera, vê na bandeja o que quer, pede pra ele e ele põe com o garfo, e assim fazia, depois os sucos. (Informação verbal)²⁰

As famílias de posses, no afã de ilustrar os seus filhos, torná-los “civilizados”, ensinavam-lhes desde cedo as regras da boa etiqueta. O relato da entrevistada demarca bem a autoridade dos pais rememorada na educação recebida, baseada em rígidos princípios, envolvendo, muitas vezes, castigos físicos. Também revela a dimensão de uma casa de gente da elite que podia contar com inúmeros empregados e, desse modo, cultivar hábitos bem europeizados, como o serviço à francesa aos comensais realizado por “garçons”. Para Renato Janine Ribeiro, “a etiqueta dará a conhecer, não o título ou o indivíduo como ele é, mas a sua condição”.²¹ A etiqueta faz parte da representação social e é o que distingue a burguesia dos demais estratos da sociedade do século XIX.

O eco dessa modernidade vinda da Europa ressoou fortemente nas famílias abastadas, moldando hábitos e costumes, tornando-se marca do processo civilizatório, conforme sugere Norbert Elias,²² que identifica um constante moldar e disciplinar de hábitos e comportamentos dos indivíduos, de acordo com a etiqueta da época.

Em Belém, essa disciplinarização dos moradores da cidade se alargou pela normatização imposta pelo poder público municipal por meio do código de posturas. Não apenas a cidade deveria modificar-se, civilizar-se, mas também os seus moradores, afinal como poderiam andar de bonde se não tivessem bons modos? Assim pensava o legislador do código de costumes.

A casa, o espaço doméstico, era sempre uma referência para essas crianças da família Lemos. O domicílio e o bosque eram os espaços a ser oferecidos a tais crianças, que não tinham outras diversões a não ser correr, subir nas árvores, brincar de esconde-esconde. Enfim, era o mundo dos quintais, da rua tranquila e da casa que lhes serviam de áreas de lazer.

O imóvel ainda apresenta em sua fachada, no alto, as iniciais do dono da residência (A. L.), revestidas de ouro e prata, e tinha quatro pinhas que “com o tempo foram quebrando ou roubaram”, segundo o relato da moradora. Além destes detalhes, chama a atenção a calçada em frente ao palacete, que era toda de mosaico.

A casa era assim, territorialmente distribuída, obedecendo os espaços de circulação, os de visita, os de intimidade e os de serviço. Entrando na casa, do lado esquerdo, ficava o escritório do dono, com uns móveis de palhinha, todos fazendo um conjunto e a escrivaninha de trabalho; o ambiente era composto ainda por um “quadro dele e da mamãe, pintados pelo grande amigo dele, Irineu; havia também o quadro do Augusto Montenegro, muito amigo do papai, como um irmão”, nas lembranças da moradora.

No andar térreo ainda ficava, do lado direito, a sala de visitas, onde se recebiam as pessoas, sendo ornada por uma lâmpada muito antiga no teto, uma lâmpada de carvão, um espelho de cristal, fotografias de familiares. Este era um espaço que deveria estar sempre bem arrumado para receber visitas. A presença da lâmpada de carvão nos remete a Carlos Lemos,²³ que registra a substituição da iluminação à vela favorecendo a mudança ou criação de hábitos das famílias burguesas, como o oferecimento de jantares sociais e tertúlias.

Logo após a sala de visitas (Figura 8), estava a sala de jantar (Figura 9), local de refeições com uma mesa com seis cadeiras cujo tampo se abria nos dias de festa para aumentá-la; era considerado um espaço de socialização dos moradores. Ainda compunham este ambiente a chapeleira, um relógio de parede e uma geladeira antiga. Também nas paredes desses ambientes encontravam-se várias pinturas, alguns quadros pintados pelos donos da



Figura 8 – Sala de visitas do Palacete Amyntas de Lemos. Fonte: fotografia de Luis Augusto Barbosa Quaresma.



Figura 9 – Sala de jantar do Palacete Amyntas de Lemos. Fonte: fotografia de Luis Augusto Barbosa Quaresma.

casa, e outros, por pintores renomados, como Irineu de Souza e a Antonieta Feio. Do lado da sala de jantar havia uma espécie de quarto de visita que era utilizado quando a casa estava cheia. Um corredor dava acesso à dispensa, à cozinha e ao banheiro, com uma pia de marca inglesa.

Os aposentos no piso superior eram acessados por uma escada em espiral. Lá ficavam os quatro quartos da família, destacando-se a alcova, considerada um espaço privativo dos donos da casa, assim como um local de controle do que ocorria na rua e do movimento dos moradores da casa. Nesse ambiente havia um *psyché*,¹ a cama do casal, a cadeira de balanço do chefe de família, o berço que, segundo d. Lea, embalou todas as crianças, um lavatório e um armário com espelho. Ao lado, ficava um quarto que era usado para a privacidade da mulher no ato de amamentação da criança.

A localização dos aposentos familiares na parte superior destaca a preocupação com a privacidade dos familiares, um traço muito característico da moradia colonial. Assim, na família Lemos, havia uma preocupação com o repouso do chefe de família, que chegava de suas viagens de trabalho, no interior do estado.

Como o papai trabalhava em Alcobaça, ninguém sabia quando ele ia chegar, ele não gostava de barulho, ser incomodado, então a mamãe deixava o quarto dele sempre arrumado pra estar pronto quando ele chegasse. Quando ele chegava, eles ficavam juntos no quarto deles, às vezes a mamãe saía pro outro quarto pra amamentar e depois voltava... e era assim a nossa vida. (Informação verbal)²⁴

A memória da última moradora do palacete se estabelece em forma de uma viagem aos tempos vividos em família e é construída com o que ainda dispõe materialmente, como a casa e alguns móveis. Segundo Célia Lucena, “A casa é um núcleo forte de lembrança que desencadeia pensamentos, lembranças e emoções”.²⁵ A casa tem um significado individual nas lembranças de d. Lea, sempre ligadas a infância, adolescência, vizinhos e namoros na fase adulta, lembranças muito peculiares às mulheres.

As perspectivas de onde partiram as lembranças de d. Lea enraízam-se no cotidiano e nas relações sociais estabelecidas e, portanto, a nossa entrevistada não poderia deixar de mencionar os momentos de convívio social. Mesmo que seja uma lembrança individual, não se pode esquecer que ela tem um significado coletivo com todas as suas nuances.

Nas lembranças de Lea de Lemos, bailes, os grandes festejos, não eram realizados no casarão da antiga Tito Franco, normalmente eram eventos mais íntimos e preferencialmente no dia do aniversário do pai, Amyntas. “O único dia que ele comia era 28 de agosto, quando essa mesa aqui era aumentada, todas as tábuas, vinham os amigos dele, aí ele comia”, enfatiza a entrevistada

1 Móvel de quarto com espelho e gavetas, ou cômoda.

ao justificar a alimentação restrita à qual o dono do palacete era submetido no seu cotidiano, por motivo de doença.

Do período em que João Coelho governou o Pará, há o relato de um dos aniversários do engenheiro:

Por motivo de seu aniversário natalício, que decorre na data de amanhã o sr. dr. Amyntas de Lemos, director da E. F. de Bragança, receberá sympathica manifestação de seus amigos e admiradores. Da estação de Belém partirá, às 6 horas da tarde, em trem fretado pelos manifestantes, conduzindo a banda de música do corpo de bombeiros, gentilmente cedida pelo exmo. Sr. dr. Virgílio de Mendonça, intendente de Belém. Ao chegarem à casa do ilustre aniversariante, usará da palavra, em nome dos seus amigos e colegas, o sr. Luiz Martins, conductor do trafego, que entregará ao dr. Amyntas uma mensagem e valioso brinde.²⁶

Este relato nos faz lembrar do aniversário do senador Antonio Lemos. Basta ver a referência à banda de música do Corpo de Bombeiros, sempre presente no aniversário do intendente, e o cardápio do almoço oferecido ao gestor, no aniversário de 1908:

No Hotel Paris reuniram-se ontem vários amigos do sr. Senador Antonio Lemos, em almoço íntimo, para comemorar a data de seu natalício. Tomaram parte no almoço o Senador Índio do Brazil, Deputados Rogério Miranda, Paulino de Brito [...] Foi servido o seguinte menu: Hors d'oeuvre, poisson; Entrée: grillé; legumes; dessert: fruit, fromages; vins, champagnes; eaux minerales, café et liquers". (Aperitivo, peixe; Entrada: grelhada; legumes; sobremesa: queijos e frutas; vinhos, champagnes; águas minerais, café e licores).²⁷

Nas memórias da infância de d. Lea, as festas eram restritas aos amigos mais íntimos e, às vezes, apenas aos indivíduos do núcleo familiar. Talvez em decorrência do novo momento econômico, posterior ao auge da economia da borracha, a tradição de grandes comemorações tenha se modificado:

no aniversário do papai, pegou-se o peruzinho, colocou fita no pescoço. Na hora de cantar parabéns botamos o peruzinho aqui na mesa enooooorme, essas coisas de criança... que não tem luxo, não tem nada, mas que se diverte, que brinca, que tem tudo de bom na vida". (Informação verbal)²⁸

O pequeno peru utilizado para a brincadeira das crianças era apenas um dos animais que já havia passado pela casa, a qual, por parecer uma chácara, era um local onde havia algumas criações, como patos, galinhas e cachorros. Mas, para além disso, as entrevistadas afirmam também que a casa tinha seu pequeno "zoológico" particular, com direito a papagaio, macaco e tanques com tartarugas e jabutis, que se multiplicavam em quantidade, cenário muito comum nos quintais das casas de Belém, onde era corriqueiro encontrar os animais típicos da região.



Figura 10 – Edição Especial do jornal *Correio Pinharenses*, no aniversário de Amyntas de Lemos. Fonte: acervo do IHGP.

Assim, era a vida dos moradores do palacete do bosque, narrada pela última sobrevivente do clã de Lemos. Impressões, vivências gravadas nas memórias de uma mulher que viveu o tempo da borracha, sem contratempos, até o dia em que um dos seus irmãos foi atropelado e morto por um dos ícones da modernidade, o bonde, que cruzava a cidade de ponta a ponta, num cenário de ambiguidade, ligando o campo à cidade.

Estas imagens retidas no tempo proporcionam aos seus interlocutores o cotidiano de uma família que vivia em uma cidade de ritmo lento, glamorosa. Isso decerto permitirá recuperar alguns vestígios de uma família abastada da cidade, os quais poderão ser apagados mediante o descaso com a memória dos moradores deste pedaço de chão amazônico.

D. Lea, uma sobrevivente do tempo, torna-se uma guardiã das histórias vividas e uma testemunha de quem viveu muitas experiências

compartilhadas com diferentes sujeitos, permitindo-lhe manter, apesar de sua idade quase centenária, o sentimento de pertencimento e de identidade ao seu grupo social familiar, mesmo que reelaborado no tempo presente.

Agradecimentos

Agradecemos a gentileza de d. Lea de Lemos e de Elyna Vasconcelos pelas entrevistas e cessão de fotografias.

NOTAS

- 1 Maria de Nazaré Sarges é professora titular da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (Ufpa). Participa do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Sócia efetiva do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP), da cadeira de número 65. Diretora da Cátedra João Lúcio de Azevedo. I. P. Camões. Autora de *Belém: riquezas produzindo a belle époque* (1870-1912). Belém: Paka-Tatu, 2000, 2002, 2010; e *Memórias do “Velho” Intendente: Antonio Lemos*. Belém: Paka-Tatu, 2002. Organizadora das coletâneas *Belém do Pará: história, cultura e cidade: para além dos 400 anos*. Belém: Açai, 2016; e *Entre Mares: o Brasil dos portugueses*. Belém: Oficina de Criação da Ufpa, 2009. E-mail: sarges@ufpa.br.
- 2 Luis Augusto Barbosa Quaresma é mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Ufpa. Licenciado em História pela Universidade da Amazônia (Unama) e bacharel em história pela Ufpa, Ex-bolsista Pibic/Ufpa e Procad/Ufpa/UFF. Voluntário na coleção fotográfica do IHGP. E-mail: guto10007@gmail.com.
- 3 BELÉM. *Belém da saudade: a memória de Belém do início do século em cartões-postais*. 4. ed. Belém: Secult, 2014.
- 4 O PARÁ, Belém, 9 jul. 1900, p. 3.
- 5 CARDOSO, F. *Almanack administrativo, mercantil e industrial do Estado do Pará*: indicador para 1904-1905. Belém: Typ. F. Cardoso & C., 1904.
- 6 FOLHA DO NORTE. Belém: E. Martins & C.^a, 28 de out. 1900, p.2.
- 7 O JORNAL. Belém: J. Marques de Carvalho 23 set. 1900. p. 2.
- 8 O APOLOGISTA CRISTÃO BRAZILEIRO. Belém: Justus H. Nelson, 1º set. 1900. p. 2.
- 9 O PARÁ, Belém, 20 ago. 1900. p. 1.
- 10 PARÁ. *Relatório apresentado ao Governador do Estado Exm^o. Sr^o. Dr. Augusto Montenegro pelo Dr. José Paes de Carvalho ao deixar a administração em 1 de fevereiro de 1901*. Belém: Imprensa Oficial, 1901. p. 33.
- 11 PARÁ. *Relatório apresentado ao Governador do Estado Exm^o. Sr^o. Dr. Augusto Montenegro pelo Dr. José Paes de Carvalho ao deixar a administração em 1 de fevereiro de 1901*, p. 51.
- 12 Declaração fornecida por Lea de Lemos em entrevista realizada em Belém, em dezembro de 2018.
- 13 Ibid.
- 14 GARCEZ MARINS. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3. p. 148.
- 15 NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993. p. 22.
- 16 Declaração fornecida por Lea de Lemos e Elyna Vasconcelos em entrevista realizada em Belém, em dezembro de 2018.
- 17 Declaração fornecida por Lea de Lemos em entrevista realizada em Belém, em dezembro de 2018.
- 18 LEMOS, Antonio José de. *O município de Belém*: relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1905. p. 267.
- 19 Declaração fornecida por Lea de Lemos em entrevista realizada em Belém, em dezembro de 2018.
- 20 Ibid.
- 21 RIBEIRO, Renato Janine. *A etiqueta no Antigo Regime*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 1998. p. 51.
- 22 ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história de costumes e formação do Estado e civilização*. Tradução Ruy Jungmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. v. 1.
- 23 LEMOS, Carlos. *História da casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1996.
- 24 Declaração fornecida por Lea de Lemos em entrevista realizada em Belém, em dezembro de 2018.
- 25 LUCENA, Célia Toledo. *Artes de lembrar e de inventar: (re)lembranças de migrantes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999. p. 85.
- 26 ESTADO DO PARÁ. Belém, 27 ago. 1912. p. 4.
- 27 LEMOS, Antonio José de. *O município de Belém*, p. 1.
- 28 Declaração fornecida por Lea de Lemos em entrevista realizada em Belém, em dezembro de 2018.

II.

**Identificação das estruturas e dos programas
distributivos e o estudo de nomenclaturas
funcionais e simbólicas de cada espaço**

Espaços do feminino na casa senhorial: da câmara e do estrado à casa de estrado, casa de labor e toucador

Helder Carita¹

INTRODUÇÃO

Um estudo dos espaços reservados ao elemento feminino no interior da casa senhorial confronta-se com o fato de o interior da casa ser, de uma forma mais ou menos velada, “domínio do feminino”. Num âmbito cultural e antropológico, o feminino tende a assumir atitudes de preservação, salvaguarda, manutenção, no sentido da espécie, incluindo-se a casa, ou lar, como local de abrigo e refúgio do agregado familiar. Em contraponto, o “masculino” tende a manifestar-se por uma atitude mais dinâmica, assumindo as atividades de confronto, como a caça, a guerra e as atividades mais arriscadas. Nesta dicotomia, Spengler, no seu texto sobre a *Decadência do Ocidente*, afirmava que o “homem” encarnava o sentido de tempo e a mulher o sentido de espaço.²

Uma contextualização sobre as lógicas do feminino e masculino no interior da casa senhorial sugerem uma ligação a dois outros binómios: “público-privado” e “alto-baixo”, que contribuem de forma significativa para a organização e funcionamentos destas estruturas. No primeiro binómio, o masculino surge mais relacionado com o público e, em oposição, o feminino mais ligado ao privado, no sentido de secreto, oculto ou pouco acessível. Vemos esta relação estruturar o programa de um paço proposto por d. Duarte, no seu *Leal conselheiro*, no qual o autor propõe uma sequência de espaços: sala, antecâmara, câmara, transcâmara, guarda-roupa e oratório. Nesta estrutura, a sala surge-se como o lugar onde todos podiam entrar, numa sequência de espaços progressivamente mais privados e de menores proporções, que terminam no oratório.³ Mais tarde, Mateus do Couto, no seu programa de uma casa nobre, refere, a certo momento do seu *Tratado*, à sala como “salla pública”, salientando o carácter deste espaço ante outros compartimentos. Neste sentido de público-privado, verificamos, numa análise dos programas distributivos em tempo longo, uma sistemática tendência para se formar um conjunto de compartimentos de aparato ao longo da fachada principal, de claro sentido público, em contraponto com o que acontece nas fachadas ou zonas das traseiras, onde vemos localizar-se compartimentos de menores proporções, relacionados com situações mais privadas.

Neste binômio entre feminino e masculino, podemos detectar, ao longo dos séculos, a formação de uma zona da casa senhorial, situada no andar nobre, onde se organiza um conjunto de compartimentos de vivência mais feminina, associada à dona da casa, em oposição a uma zona de uso e simbologia mais masculina vinculada, por sua vez, ao dono da casa. Fato que torna este estudo mais complexo é que não só estas duas zonas não têm uma definição rigorosa quanto aos seus limites e organização, como ainda manifestam variações conforme as épocas. Apesar da fluidez desta diferenciação, Mateus do Couto, no seu programa de uma casa nobre, dá-nos um importante testemunho desta distinção ao referir. “A hum lado desta salla faremos a *entrada da senhora da caza*, que será hũa salleta mais pequena, que fique entre a salla, e a primeira antecâmara de estrado”. No decorrer da sua descrição, Mateus do Couto menciona, por sua vez, uma zona da casa dedicada ao homem, claramente identificada como “quarto do dono da casa”. Devemos entender aqui “quarto” como uma ala, aposento ou zona mais ou menos autônoma de uma casa. No seu conjunto, este “quarto” iniciava-se com uma sequência de espaços a partir da “salla”, mas desenvolvendo-se em sentido oposto ao do quarto do dono da casa, como descreve o arquiteto: “tornando à salla; em outro lado ha de hauer serventia para o *quarto do dono da caza*, que também terá sua saleta; hum par de guardarroupas, hũa caza para escreuer, outra para livros e papeis; hum camarim, ou hũa alcoba para dormir quando for necessario; hũa caza para fato”.⁴

Igualmente, no texto das *Memórias do Conde de Povolide*, na descrição do seu palácio, o autor menciona um conjunto de compartimentos que designa como o “quarto da condessa”,⁵ no mesmo sentido com que Mateus do Couto, no seu *Tratado*, designava o “quarto da senhora da casa”. No palácio do conde de Povolide, o quarto da condessa era composto por: uma saleta, duas antecâmaras, a camâra e o camarim “onde se poz o toucador”.⁶ Mais tarde, já nos finais do século XVIII, o arquiteto José Manuel Carvalho Negreiros, na sua definição do programa de casa nobre, não faz referência explícita aos apartamentos reservados ao feminino, fazendo, no entanto, tal como Mateus do Couto, uma descrição da zona reservada ao dono da casa, escrevendo: “...e *para o dono da caza* os seguintes antecâmara, gabinete, caza para a livreria, outra para archivo, outra grande para guarda roupa, e outra para despejos com chaminé”.⁷

Esta dicotomia também se manifesta no que se refere aos criados, dos quais encontramos, na documentação da época, criados dependentes da dona da casa e outros do dono da casa. Exemplo paradigmático é o Inventário da Casa Atouguia, realizado em 1759, na sequência do sequestro dos Távoras. Sobre os bens dos condes de Atouguia, são feitas listagens separadas entre os criados do conde e os criados da condessa, surgindo a condessa com um número muito superior de criados, divididos, por sua vez, em criados de

escada abaixo e criados de escada acima, e criadas. Digno de nota é que os elementos ligados à cozinha e à alimentação fazem todos parte dos criados da condessa, descriminando o inventário, nomeadamente, cozinheiro e ajudante, comprador e ajudante, agoadeiros, moço de copa, moço de recados.⁸ Nesta relação, onde homem e mulher manifestam poderes e áreas de influência diferenciadas, depreende-se que a gestão da casa se concentra na dona da casa, coincidindo com o testemunho de Gianbattista Confalonieri, que, em “Da grandeza e magnificência da cidade de Lisboa”, faz uma alusão a este fato ao descrever as mulheres: “estas são rápidas e agudas de engenho, prudentes no falar, graves no andar, e providenciais no governar, pois a elas se lhes dá o *governo e cuidado da casa*”.⁹ Cabe salientar que Confalonieri não foi um viajante de passagem à procura de imagens pitorescas, era, sim, de formação jesuíta, arquivista, tendo vindo para Lisboa como secretário do contador Fabio Biondi de Montalto, e aqui permanecendo durante os anos de 1592 a 1596.

Além do governo da casa, Confalonieri fornece-nos um outro dado sobre a diferenciação entre o feminino e o masculino ao escrever “não comem com os homens, [as mulheres] nem mesmo parentes, a não ser nos casamentos, mas se acontece serem convidadas, ou ficarem os parentes em casa a comer, fazem mesas apartadas na mesma sala, uma para os homens e outra para as mulheres”.¹⁰

Estes dados, muito pontuais, correspondem ao período do chamado Antigo Regime, que sentimos desvanecer-se progressivamente com o Iluminismo, com uma maior participação da mulher na vida social e uma maior abertura da casa à sociedade. Se certas zonas ou compartimentos se manifestam como epicentros do feminino, isto é, espaços funcionais e simbolicamente de preponderância feminina, em contraponto, outros espaços revelam-se de preponderância masculina, ou, ainda, outros neutros, ou de coexistência, onde feminino e masculino se cruzam ou se sobrepõem, tal como os espaços de entrada, escadarias nobres ou “salla”.¹¹

De forma mais ou menos clara, verificamos a existência de uma zona situada junto ou na envoltura da câmara de dormir, onde se concentra um conjunto de atividades relacionadas com o feminino e a dona da casa. Ao longo do nosso estudo, veremos que estes espaços se desenvolvem a partir da câmara de dormir, que na Idade Média assume um caráter polifuncional e fortemente simbólico.

A IDADE MÉDIA E A CÂMARA DE DORMIR

Recuando aos finais da Idade Média e ao século XVI, parece desenhar-se em Portugal, nas grandes casas, uma ligação muito estreita entre a câmara de dormir e a senhora da casa, surgindo este espaço como o lugar privilegiado de estar e, simbolicamente, o seu espaço de representação. Esta relação emerge

de forma muito clara na análise atenta da pintura manuelina com representações da chamada *Anunciação*, que, neste período, manifestam um forte naturalismo no tratamento de figuras e dos interiores. De forma sistemática, a Virgem é representada com vestes de uma dama de alta condição social, no seu quarto, num ambiente requintado, sempre marcado pela forte presença de um leito revestido de dossel e cortinas, colocado sobre um estrado. Realçando um sentido de quotidiano e de estar, a Virgem apresenta-se num recanto, com um livro sobre uma estante ou atril. Em vários casos, a este recanto de leitura associa-se ainda a presença, junto da Virgem, de um cesto de verga com um pano de costura. Sobre uma arqueta, a presença deste cesto de costura confere ao ambiente um sentido de “tempo longo”, de leitura e bordar, como podemos observar na *Anunciação do retábulo de Santos-o-Velho*, atribuído a Gregório Lopes, que pode ser vista na Figura 1, ou na *Anunciação* de Francisco de Campos, da igreja de São Sebastião. Com pequenas variações, a cena repete-se, emergindo a câmara de dormir como lugar de representação, como com o Mestre da Lourinhã, na *Anunciação* da igreja de N^a Sr^a da Assunção de Cascais, mostrada na Figura 2, ou na *Anunciação*, de Mestre Desconhecido, do Museu Ricardo Espírito Santo Silva, em Lisboa.

Digno de nota para o nosso estudo é o fato de, nas “Anunciações” italianas da mesma época, esta ligação entre câmara de dormir e a Virgem não aparecer. Em “Anunciações” muito conhecidas, como as de Leonardo da Vinci, Fra Angelico ou Fra Filippo Lippi, a Virgem surge num espaço semiexterior, num alpendre com



Figura 1 – *Anunciação do retábulo de Santos-o-Novo*. Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa. Inv. n.º 1.170. Pintura.



Figura 2 – *Anunciação* Mestre desconhecido, 1^a metade do século XVI. Fonte: Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva. Lisboa. Inv. n.º 932. Pintura.

vista para um jardim. Nas “Anunciações” da pintura flamenga, também da mesma época, a Virgem volta a aparecer recolhida num espaço interior, mas o ambiente de câmara de dormir, salientado pela presença do leito ao fundo, deixa de ser sistemático, surgindo a Virgem, frequentemente, num espaço de caráter mais social de antecâmara ou sala, como verificamos em obras famosas como a *Anunciação* do Museu Calouste Gulbenkian, atribuída a Dirck Bouts, ou a *Anunciação* de Rogier Van der Weyden, do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque.

Se a pintura manuelina nos apresenta a câmara de dormir como um lugar privilegiado de representação do feminino, a documentação medieval dá-nos conta deste espaço como um ambiente polifuncional, onde a mulher trabalha, recebe convidados e toma as suas refeições. As referências do rei d. Duarte ao programa distributivo de um paço, depois da antecâmara, que o autor definia como o lugar “em que costumam estar seus moradores e alguus outros notáveis do reyno. [...] a câmara era, por sua vez, descrita como *câmara de dormyr*, que os mayores e mais chegados de casa devem aver entrada”.¹²

Fernão Lopes deixou-nos uma interessante descrição do caráter polifuncional da câmara de dormir. Na narrativa do encontro entre a rainha d. Leonor Teles e o Mestre de Aviz, a rainha é descrita no seu quarto de dormir, junto da cama, oferecendo uma refeição a vários convidados, referindo o autor:

“E quando chegarom aa porta do paaço, quiserasse o meestre Gonçallo Vaasquez espedir della, pera se hirem pera suas pousadas, e ella lhe disse que se nom fossem, mas que vehessem comer com ella [...] Entom se assemtarom a comer na camara da rainha, e ella aa sua mesa, e o mestre em cabeceira doutra mesa, e o conde Joham Ferbnandz jumto com ellee Gonçallo vaasquez a fundo deles ambos, e o mestre comia com grande medo [...] acabando o jantar, trouverom a fruta e a Rainha a falar nas joyas que tinha [...] e chegousse a par da cama homde a Rainha estava aa mesa”.¹³

A acentuação, não só funcional como simbólica, da câmara de dormir como lugar de estar da mulher, liga-se a uma situação de quase reclusão da mulher das classes privilegiadas, até ao século XVII. Duarte Nunes Leão afirma-o de forma esclarecedora na sua *Descrição do Reino de Portugal*: “as damas quando saem, é só para irem à igreja e nunca deixam a sua casa para ir a qualquer outro sítio; as mais nobres vão pouco à igreja e, quando o fazem levam mantos a tapar-lhes o rosto”.¹⁴

A CASA DE ESTRADO E AS ANTECÂMARAS DE ESTRADO

Designado normalmente por casa de estrado ou antecâmara, ao longo do século XVII, vemos emergir um espaço com funções de receber visitas, que adquire um novo protagonismo como espaço de representação do feminino, tomando o papel até aí desempenhado pela câmara de dormir.

Este espaço, marcado pela presença de um estrado onde as senhoras recebem visitas, surge a partir de uma zona da antiga da câmara de dormir, onde, normalmente, se encontrava um estrado. Marcada por um caráter polifuncional, a câmara de dormir vai perdendo a importância que teve ao longo da Idade Média. Podemos avaliar essa importância através de uma interessante descrição medieval, no *Diário da jornada do conde de Ourém ao Concílio de Basileia*, na qual o conde é recebido pela rainha na sua câmara, sendo convidado a sentar-se no estrado:

“a cabo de dous dias foi o Conde fallar a Rainha, e a Iffante, e entrou pola – porta, e a Rainha estava assentada em hum estrado, e como o ella vio entrar pola *camara*, levantou-se em pee, e o Conde lhe fez huma muy grande mesura, e ella outra ao Conde, e fello assentar acabo de si em huma almofada muito fermosa, e estiverom assentados per espaço de duas oras fallando, e isto acabado, levantou-se o Conde pera yr fallar a Iffante, e a Rainha se levantou em pee, e o Conde lhe fez sua mesura, e foi o Conde”.¹⁵

A formação deste compartimento como espaço autônomo está intimamente ligada com o caráter formalista e hierárquico desenvolvido a partir dos finais do século XVI e ao longo de todo o século seguinte, numa tendência, não só para uma maior racionalização dos programas distributivos, como para a criação de novos espaços vinculados a funções específicas da vida doméstica. Da importância da casa de estrado no interior da casa senhorial dá-nos notícia, já nos finais do século XVI, Confalonieri, ao descrever;

“Em casa, [as mulheres] dão audiência sobre os estrados, que são umas grandes mesas, acima do chão um palmo cobertos no inverno de tapetes finíssimos, e no verão, de esteiras também finíssimas, com almofadas de veludo grandes sobre as quais se sentam. E em cada sala ou quarto principal se encontra este estrado para dar audiência”.¹⁶

Com esta alteração de costumes, no círculo da alta nobreza, as grandes casas passam a ter duas antecâmaras, como escreve Mateus do Couto no seu *Tratado de Architectura*, no qual, acerca do programa de distribuição interior da casa nobre, prescreve:

“e a primeira antecamara de estrado; porque não he razão, que a antecamara de estrado fique tam vizinha da sala publica, porque se não esteja escutando o que numa, e noutra se falla, que ás vezes hé danozo. E sempre tomara que nestes edificios nobres houuera duas *antecamaras de estrado*; costuma-se quando as há, a primeira ser mayor que a segunda; e eu tomara que a 2.^a fora mayor”.¹⁷

Salientando que o termo antecâmara é o mesmo que casa de estrado, Mateus do Couto, no final do seu programa de casa nobre e ao prescrever o lugar do oratório, usa o termo casa de estrado referindo:

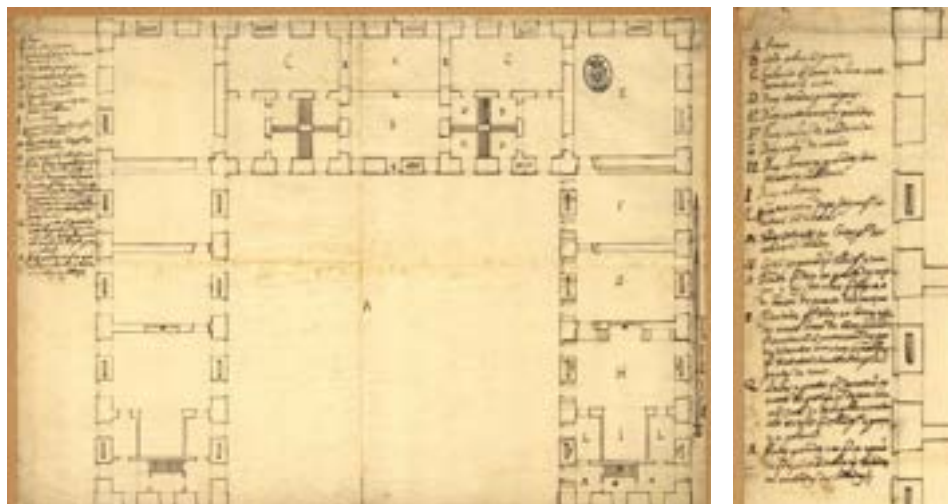


Figura 3 – A planta de projecto de um palácio a construir na “Rua do Carvalho”. Fonte: Biblioteca Nacional – Iconografia D. 148 A.

Transcrição – A – praça; B – sala sobre a praça; C – galeria q corre de hua antecamera à outra; D – duas escadas principaes; E – duas antecameras grandes; F – duas salas de audiência; G – duas salas de estrado; H – duas cameras grandes com oratório e alcova; I – duas alcovas; L – quatro cazas de passagem p^a ir detraz da alcova; M – 4 retretes ou cazas p^a dormirem criadas; N – caza pequena q olha p^a a rua; O – escada q dece ao quarto das moças e às cozinhas q fiquão de baixo do quarto das moças.

“Tambem he necessario que em apozento semelhante haja hum bom oratorio, e situado em tal lugar, que sendo possiuel, da camara, *cazas de estrado*, e salla publica, se possa ouvir missa”.

Fato que muito nos intrigou, não só em Mateus do Couto, como nas nomenclaturas de plantas do século XVII e primeira metade do século XVIII, é a existência de duas antecâmaras de estrado nos programas interiores da casa nobre, sobretudo na grande nobreza. Segundo a nossa interpretação, esta duplicação, que não vemos ainda no século XVI, parece-nos relacionar-se com a separação entre os homens e as mulheres, tradição que, sendo característica da cultura ibérica, ganha novo relevo neste período. Da sua estadia em Lisboa, entre os anos de 1723 e 1726, Merveilleux fornece uma descrição detalhada deste costume:

“é bastante singular a maneira como se fazem visitas nas casas portuguesas; os homens estão numa sala e as senhoras noutra e como ambos os sexos são muito dados à dança, as senhoras dançam umas com as outras na sua sala e os homens uns com os outros na sala contígua. Se a um sujeito cabe a sorte de alcançar licença para entrar na sala das damas, encontra-as sentadas no chão, em cima de uma esteira e os homens conversando com elas da orla da esteira, a uns quinze pés de distância”.¹⁸

Encontramos outra referência de utilização de um espaço com a designação de “casa de estrado” na planta de um palácio do Bairro Alto, que pode ser vista na Figura 3, que já estudamos noutros contextos, e que nos apresenta uma sequência de antecâmara, casa de audiência, casa de estrado, terminando na câmara de dormir, que a legenda especifica como “camara grande com oratório e alcoba”.¹⁹ No uso mais específico da casa de estrado, no Inventário de Francisco Rodrigues de Lima, realizado em 1676, é mencionado: “...e no mesmo andar sobre o pateo ha huma varanda de madeira, cobre (*sic*) colunas de pedra, e para dentro hum *caza de estrado* com quatro almarios hum dos quais serve de oratorio com tres portas e hum janela para o quintal, forrada e pintada de brutesco”.²⁰

SALETA DA DONNA E O SEU SIGNIFICADO NO SÉCULO XVII

Dentro dos espaços afetos ao feminino que se conformam no século XVII, a saleta ou saleta da dona, como vemos muitas vezes citada, é um caso particular pelo seu caráter episódico, pois passa de moda em meados do século XVIII. Para os nossos estudos sobre a casa senhorial, é importante estabelecer que esta saleta é completamente diferente, em termos de funções e significado, da saleta do século XIX, não se podendo estabelecer uma evolução tipológica entre uma e outra.

Diante dos programas do século XVI, a saleta surge como uma clara novidade, inscrevendo-se como pequeno espaço de espera que antecede a sala, entendida como espaço formal de recepção, usada apenas para momentos solenes, e a separa da antecâmara, utilizada como sala de visitas mais comum.

Intimamente articulada com o núcleo de escadas, a saleta resulta de uma fragmentação de funções da sala, que progressivamente perde valores de polifuncionalidade. Para entendimento do uso destas saletas, temos a planta do Palácio dos Condes da Castanheira, indicada na Figura 4, que, com anotações das funções de cada compartimento, se torna num documento exemplar fundamental para os nossos estudos.

Do significado e localização deste espaço, Mateus do Couto, no seu programa da casa nobre, dá-nos uma interessante descrição, ao prescrever: “a hum lado desta salla faremos a entrada da senhora da caza, que será hũa *salleta* mais pequena, que fique entre a salla, e a primeira antecâmara de estrado”.

Já na primeira metade do século XVIII, o inventário do palácio do 2º conde da Torre (mais tarde palácio do conde de Óbidos), faz uma interessante referência às funções deste espaço: “a saleta que tambem hé piquena *aonde assiste a Dona* a qual tem tres portas, hum que vai da sala para a saleta, e outra porta para o corredor, e outra porta para a primeira antecâmara”.²¹

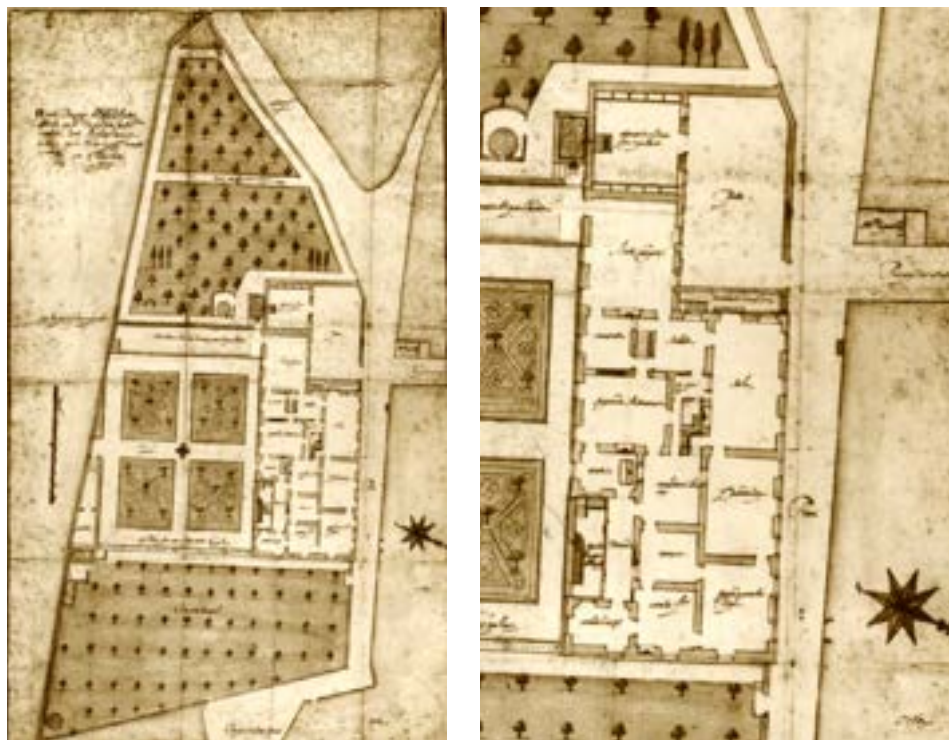


Figura 4 – Planta do Palácio dos Condes da Castanheira, na calçada da Glória, em Lisboa, Século XVII (2º quartel). Tinta-da-china e aguada a cores sobre papel. Fonte: Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa.

Transcrição – pátio; antecâmara; camareta; saleta; sala; segunda antecâmara; oratório; casa das mulheres; Pr^a guarda roupa; segunda guarda roupa; câmara; casa de fatos; sala dos livros; varanda.

Sobre a passagem de moda da saleta, temos um testemunho do conde de Tarouca, que, numa carta a seu filho sobre a obra do palácio que estava a construir, escreve:

“Nada he tão extraordinário como a maldita introdução das nossas saletas, pois que se passa da grande sala para a primeira grande Antecamara por huma pessa pequena contra todo o uso do mundo. O motivo he de que na saleta assiste a creada, chamada Donna, Mas qual he a razão porque essa Donna não pode assistir em huma saleta grande que tenha a figura, e uso de antecâmara? He porque as senhoras querem ter as suas antecamaras fechadas? He bem fechem a terceira antecamara, fechem a segunda, mas não fechem a primeira, e esta seja publica patente a toda a familia como se fosse saleta”.²²

Já nos finais do século XVIII, no programa de casa nobre proposto por Carvalho Negreiros, a saleta não é mencionada, vindo a desaparecer das nomenclaturas de plantas do século XIX.

CASA DE LAVOR, CASA DAS MULHERES E CASA DE AMAS

Ao longo do século XVII, descrições e plantas assinalam a presença de um espaço com designações diversas, como casa das mulheres, casa das amas, casa de labor, correspondendo, no seu conjunto, a um espaço de trabalho dedicado aos labores femininos e a serviços. Nas suas relações internas com o programa distributivo da casa, este espaço localiza-se numa zona central, perto da câmara de dormir e junto, ou integrando, um núcleo de escadas interiores, de ligação a zonas de serviços, normalmente designado como escadas particulares. Tal característica, que permitia o acesso a este espaço sem devassar zonas sociais de antecâmara ou sala, é realçada por Mateus do Couto quando escreve:

“...hade hauer mais *hũa caza grande, em que estejam laurando estas criadas, e com os seruiços, de tal sorte, que assim desta caza, como dos seus apoentos possão hir á camara dos Senhores, sem deuasarem as antecamaras, porque as vezes he isto muy necessario. E assi hirem ás antecamaras sem entrarem na camara*”.²³

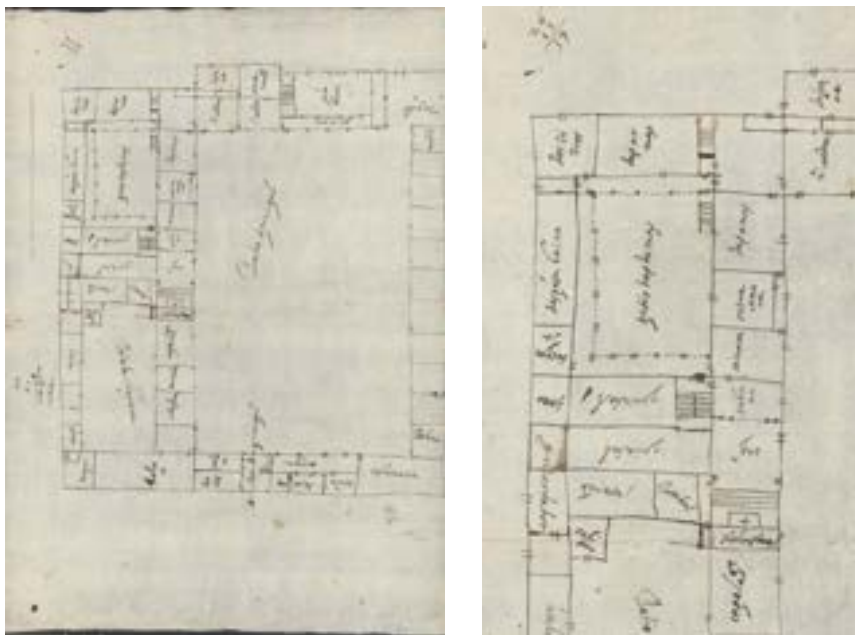


Figura 5 – Levantamento do piso nobre da Quinta da Foz, Benavente. [Anónimo; [Pedro Nunes Tinoco?]. c. 1638. Fonte: Biblioteca da Ajuda. Iconografia, Des. 54-X-29, 220 e Des. 54-X-29, 220v.

Transcrição (de cima para baixo e da direita para a esquerda) – dos vidros; das armas; 2ª quadra; da fonte; 1ª quadra; camara de verão; sala baixa; galeria; zaguão; dispensa baixa; dispensa; pátio das damas; das amas; camara; forno; guardador; quintal; quintal; pombal; tribuna; capela; sacristia; lenha; forno; pátio da Abeguaría; capelão; entrada; atafona; forno; cubertos Palheiro; dos bois; cocheira; entrada principal; cuberto; das celas; lacayos; estribaria; queijeira.

Apoiados nas prescrições do *Tratado* de Mateus do Couto, confirmamos a presença deste compartimento na Quinta da Foz, em Benavente, o que pode ser visto na Figura 5, com a designação de casa das amas. No piso nobre, este espaço localiza-se, de forma estratégica, junto de um pátio interior, entre as salas de recepção e os aposentos mais íntimos, de dormir e vestir, articulando-se com escadas interiores de acesso ao resto chão e ao pátio, que de forma muito significativa é denominado como “pátio das damas”, salientando o caráter feminino desta zona da casa.

O caso repete-se, embora tomando outra designação, na planta do Palácio dos Condes da Castanheira, em Lisboa.²⁴ Aqui denominado como casa das mulheres, este compartimento assume, mais uma vez, uma situação central, com ligação, não só ao quarto principal, como a um núcleo de escadas interiores que garantia a entrada e saída de criadas sem devasso dos outros aposentos, como prescrevia Mateus do Couto.

Neste contexto, a planta da casa de povos, que é demonstrada na Figura 6,²⁵ emerge com particular significado para a nossa investigação. Sem a grandiosidade e complexidade da Quinta da Foz, em Benavente, ou do Palácio dos Condes da Castanheira, em Lisboa, esta casa apresenta uma notável coerência funcional e distributiva. De acordo com a sua planta, a casa de labor surge numa situação central, com escadas de serviço, ligação à câmara de dormir, à antecâmara e ainda ao guarda roupa, características que lhe conferem uma correcta capacidade de apoio a cada um destes espaços, assim como ao programa interior no seu conjunto. Nesta lógica distributiva, a câmara de dormir é apoiada, de um lado pela casa de labor, e do lado contrário pelo

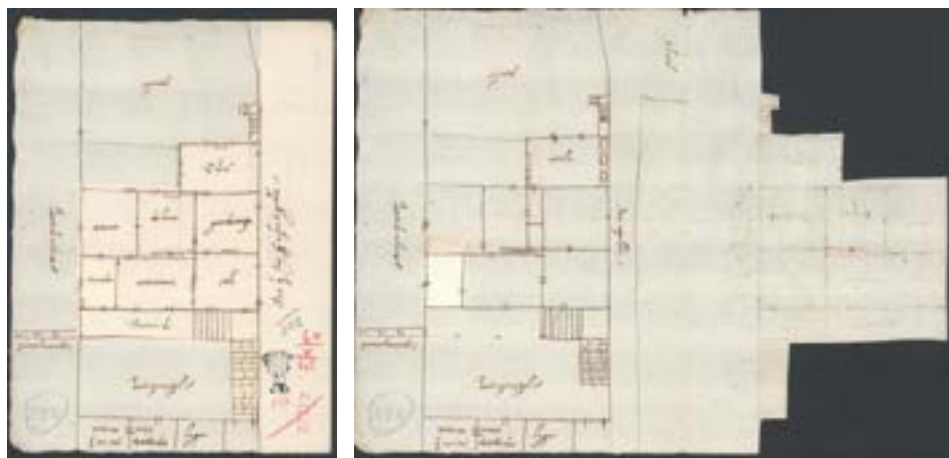


Figura 6 – Plantas da Casa de Povos. Piso nobre e piso térreo. [Anónimo: [Pedro Nunes Tinoco?]. ca 1638. Fonte: Biblioteca da Ajuda. Iconografia, Des. 54-X-29, 225 e Des. 54-X-29, 225v.

Transcrição: piso nobre; quintal; 2 do Sr.; camara; de labor; guarda roupa; toucador; antecâmara; sala; varanda; pátio principal; rua que vai para a fonte grande; piso térreo; quintal; cozinha; pátio principal; estrebarias que estão destelhadas; lagar.

toucador, conformando uma zona de grande coerência programática dedicada ao uso feminino.

Para o entendimento da origem e processo de formação da casa de lavor, a planta do Palácio de Xabregas, demonstrada na Figura 7, apresenta um pormenor muito interessante. Com localização ao lado da câmara de dormir e com um núcleo de escadas de serviço, este compartimento aparece apelidado de “casa de lavor e de caixois”. Estes caixões, designando genericamente arcas e baús, surgem aqui relacionados com o antigo guarda-roupa, evidenciando a origem da casa de lavor no guarda-roupa de época medieval, que se caracterizava por uma forte polifuncionalidade.

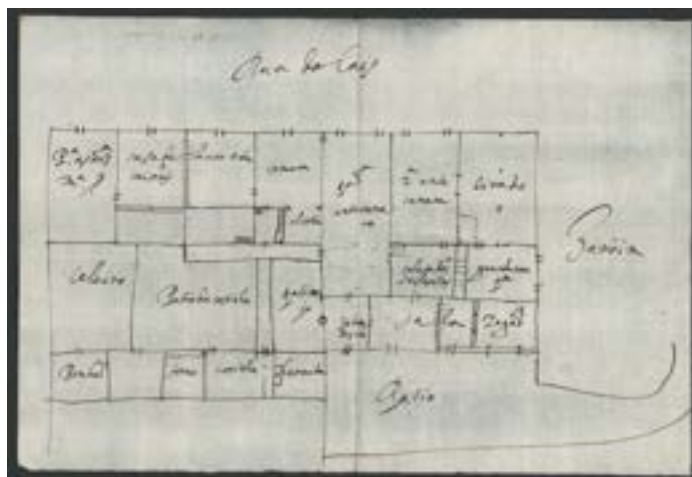


Figura 7 – Planta das casas de enxobregas. Fonte: [Anónimo: [Pedro Nunes Tinoco?]. S.d.: ca 1638. Biblioteca da Ajuda. Iconografia, Des. 54-X-29, 225 e Des. 54-X-29, 225v.

Transcrição (da esquerda para a direita, de cima para baixo) – rua do cais; Pª a Srª D. Mª (?); casa de lavor e caixois; camara; alcoba; pª antecâmara; 2ª antecâmara; eirado; celeiro; pátio da cozinha; patim; saleta com vistas altas; guarda-roupa; saleta das Srªs; sala; zagão; jardim; pombal; forno; cozinha; hermida; pátio.

Ao longo do século XVIII, o termo “casa de lavor” parece impor-se entre as várias designações que vemos surgir em plantas e documentos. O *Vocabulário* de Bluteau refere “Casa de Lavor” como “casa onde as mulheres fazem suas costuras”,²⁶ e, posteriormente, Morais repete um pouco o mesmo sentido, escrevendo: “a casa onde se lava e trabalha”,²⁷ não se referindo à casa de costura. A partir de finais do século XVIII, a casa de lavor, embora não desapareça, vai perdendo a sua importância estratégica no programa interior da casa senhorial, coincidindo isso, em nosso entender, com uma diluição da sua antiga condição de reclusão, ante uma maior abertura do elemento feminino e das senhoras à convivência social. Neste sentido, no programa definido por Manuel Carvalho e Negreiros para uma casa nobre, a

casa de lavor é apresentada numa zona mais retirada e de menor importância, referindo o texto: “Sala de espera, antecâmara, sala de visitas, gabinete, toucador, oratório ou tribuna para a ermida, caza de jantar, câmara, guarda roupa com chaminé, *caza de lavor*, despejos”.²⁸

Ao longo do século XIX, em plantas e inventários, a designação de casa de lavor começa a ser substituída por casa de costura, como verificamos no *Inventário do Palácio do Manteigueiro*, na rua da Horta Seca ao Chiado, realizado em 1801. Digno de nota, o inventário fornece-nos uma descrição do interior da “caza da costura”, com o seu mobiliário, indicando: “Onze cabrioles (em) madeira de nogueira de brasinhos, assentos e encostos de rotula em bom uso [...], cinco sobreportas de madeira dourada, com suas bambinelas de cassa pintada, e sua franja e borlas”.²⁹

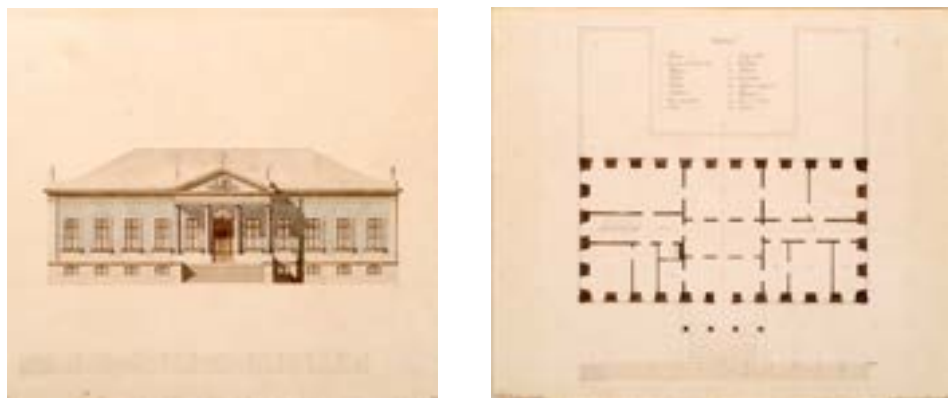


Figura 8 – Palacete neoclássico: alçado e planta do piso nobre. José Luis Monteiro, [Assin.] Terminado a 4 de Novembro de 1865. Tinta-da-china e aguarela polícroma sobre papel. Fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa (AHCML) - JLM-DA - 01.3/1 e /2/3/4/5.

Transcrição do piso nobre: 1 – terraço; 2 – grande sala de jantar; 3 – passagem; 4 – alcôva; 5 – toilette; 6 – retrete; 7 – casa do porteiro; 8 – sala; 9 – ante-sala; 10 – vestibulo; 11 – toilette; 12 – escritório; 13 – alcôva principal; 14 – passagem; 15 – casa de lavôr, 16 – quarto.

Numa flutuação de terminologia, verificamos que José Luis Monteiro ainda usa o termo mais arcaico de “caza de lavor”, como vemos mencionado na sua planta de um palacete neoclássico, que pode ser visto na Figura 8. Da análise da integração deste espaço no programa interior da casa, verificamos que, se ele se afasta das escadas de serviço, mantém ainda uma escala e situação privilegiadas, junto do quarto principal, o que veremos vir a perder-se, sobretudo a partir dos finais do século XIX.

Colocada numa situação recuada e afastada das zonas sociais, é o caso da casa da costura na Quinta dos Lagos, em Sintra. Pormenor interessante é, porém, o fato desta casa da costura se encontrar junto das escadas de serviço, numa clara continuidade da tradição verificada relativamente às casas de

lavor do século XVII. Com uma localização muito semelhante, encontramos, igualmente, a casa de costura do Palacete Empis. Este palacete, da autoria do Arq. António Couto, foi demolido em meados do século XX, mas mereceu um artigo na revista *Arquitectura Portuguesa*, no ano de 1910 (ano 3, nº 4). Da análise do seu piso nobre, verificamos a existência de uma casa de costura, situada, como na Quinta dos Lagos, junto da cozinha e das escadas de serviço de acesso ao piso dos quartos.

No palacete dos finais do século XIX, e até ao modernismo, este espaço, quando presente, mantém estas características de espaço de serviços, junto da cozinha e dos engomados.

TOUCADOR E A CASA DE FATOS, CASA DE PENTEAR E TOILETTE

O toucador, entendido como compartimento autónomo no interior do programa distributivo da casa senhorial, faz o seu aparecimento no século XVII. Tal como a casa de lavor e a saleta, este compartimento surge num quadro cultural afeto ao formalismo do século XVII, em que a sociedade sofre uma forte estratificação e, no interior da casa senhorial, as atividades mais importantes tendem a corresponder a espaços específicos.

Nos inícios do século, uma descrição de um casamento no palácio Ducal de Vila Viçosa, ainda nos refere o ato de tocar, a ser realizado numa câmara, especificando o documento:

“A camara em que a senhora Duquesa se recolhe pera se tocar, que está a mão esquerda da sua guarda-roupa, e tem a janela sobre os jardins, estava com panos de tela de ouro e damasco carmesim, conformes ao da sua goarda-roupa, e desta camara entrão em o oratorio deste quarto, muito devoto e bem ornado”.³⁰

No programa distributivo da casa, o espaço de toucador nasce a partir de uma zona do quarto dedicada ao arranjo e indumentária da senhora da casa, zona essa que neste período ganha autonomia.

Nos inícios do século XVIII, Rafael Bluteau define toucador apenas como um objecto: “receptáculo dos instrumentos e ornamentos com que se enfeita a mulher”.³¹ Desde o século XVII, os inventários mencionam a existência destes móveis, como o que é descrito no inventário da Quinta do Correio-Mor, dos finais do século XVIII: “Hum *toucador* com varios repartimentos e seu vidro com moldura acharoadada esmaltado de paizes e flores com seu defeito na tampa da caixa de fora com sua fechadura e capa de carneira em que se feixa”.³²

O processo de autonomização do toucador como espaço individualizado parece lento. Na proposta de Mateus do Couto, inserida no seu *Tratado*, observa-se certa ambiguidade quando o autor, ao definir o programa de casa nobre, escreve: “*Junto a esta camara* (câmara de dormir) he necessario hauer dous camarins pequenos, hum para se *toucar a dona da caza*, e outro para fabricas de toucados, e para vidros”.³³

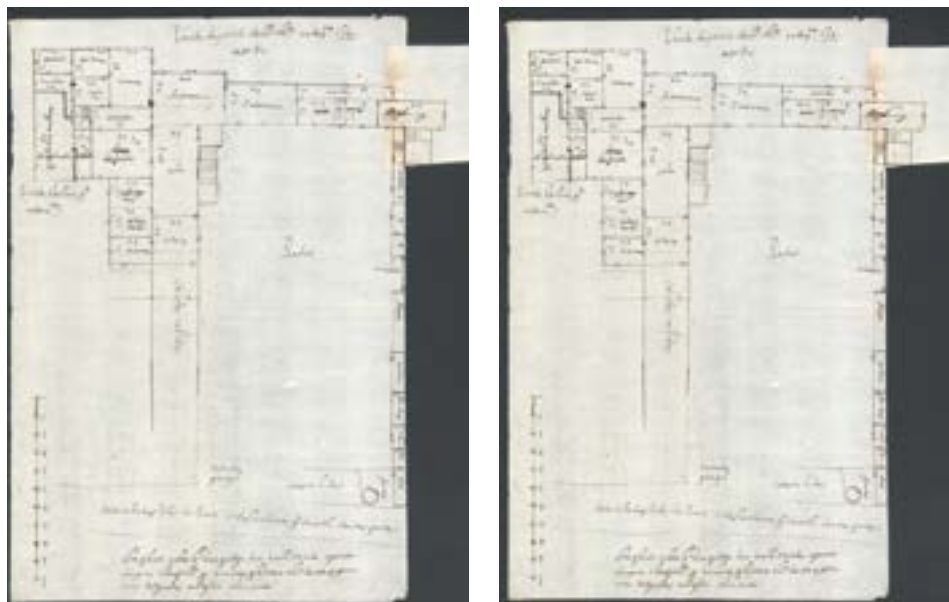


Figura 9 – Planta da Quinta de Santo António, de 20 de dezembro de 1638. Fonte: Biblioteca da Ajuda. Iconografia, Des. 54-X-29, 218 e Des. 54-X-29, 218v.

Transcrição (de cima para baixo e da direita para a esquerda) – oratório; varanda; tribuna; toucador; camara; corredor; antecâmara; 2ª antecâmara; corredor; hospedarias; quintal das mulheres amas/de fruta; sala.

No sentido de transição, também a descrição dos interiores do Palácio dos Condes de Povolide, em Lisboa, ganha significado quando o conde escreve nas suas *Memórias*: “o camarim onde se poz o toucador da condessa estava com armação de Raz e alcatifado com hua alcatifa e coadros doirados de frança de damas e tamboretos de veludo lizo carmezim e placas doiradas com vellas”.³⁴

Nos dois casos, o toucador é colocado num camarim, que na época é usado para designar um pequeno compartimento de uso indiferenciado, mas de prestígio. Segundo o *Vocabulário* de Bluteau 1712, p. C-71: “um aposento em que se tem as peças mais raras e mais preciosas”.³⁵

Nos finais do século XVIII, Morais Silva 1789, p. 471, no seu *Dicionário*, já refere, de forma clara, toucador como um espaço individualizado. Depois de definir toucador como “banca com os aparelhos de tocar a cabeça”, dá como sinónimo de toucador “casa onde alguém toca a cabeça”.³⁶

De forma um pouco inusitada, observamos a emergência de toucador como espaço independente, em duas plantas do século XVII. Uma primeira planta, datada de 1638,³⁷ refere-se à Quinta de Santo António da Castanheira, vista na Figura 9. Junto da câmara de dormir e de uma tribuna com ligação à capela, surge um pequeno compartimento designado como toucador.

O segundo caso é a planta da Casa de Povos, mostrada na Figura 6, propriedade dos condes da Castanheira, que, como a primeira, identifica cada compartimento com a sua função. Como referimos anteriormente, esta planta emerge como caso paradigmático, ao apresentar uma zona do andar nobre onde a câmara de dormir é ladeada pelo toucador e, no sentido oposto, pela casa de lavor, constituindo-se, de forma racional, nos aposentos da senhora da casa e na zona reservada ao feminino.

Paralelamente a estes dois casos, outras plantas do século XVII, com a nomenclatura de cada compartimento, não revelam a existência de espaço autónomo de toucador. Estamos a pensar na planta do Palácio de Xabregas, demonstrada na Figura 7, ou ainda na planta do Palácio dos Condes da Castanheira, que consta na Figura 4. No primeiro caso, a câmara de dormir é articulada com uma alcova, quarto vocacionado para funções de estar e vestir. A planta do Palácio dos Condes de Castanheira apresenta, por outro lado, junto da câmara de dormir, um compartimento referido como “casa de fatos”. Uma vez que a planta deste palácio assinala a existência de dois guarda-roupas, mencionados de forma muito clara como primeiro guarda-roupa e segundo guarda-roupa, pensamos que esta “casa de fatos” será, na realidade, um toucador. Cabe salientar que, antes de termos encetado este estudo dedicado ao feminino, pensamos que esta “casa de fatos” fosse de uso masculino, dada a sua situação junto de casa dos livros. Agora, embora sem certezas, dado não termos encontrado quaisquer outras referências a “casas de fatos” em plantas ou inventários, pensamos estar em presença de mais uma variante da designação de toucador, como será, por

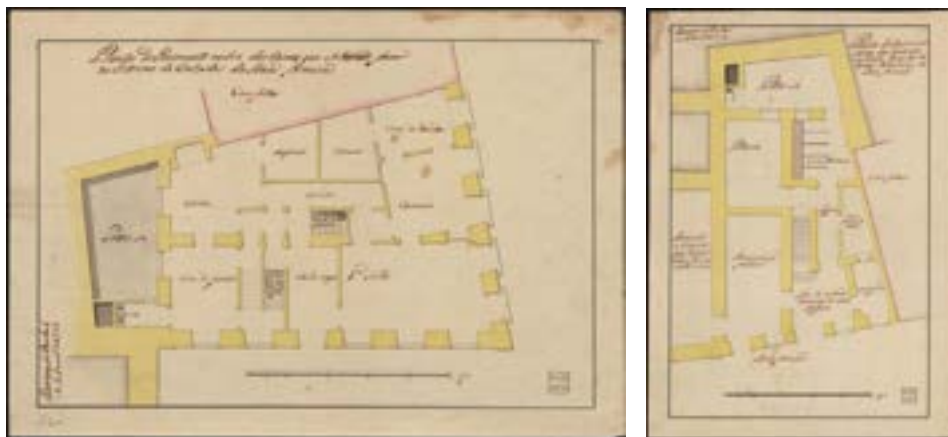


Figura 10 – Plantas do piso térreo e piso nobre das casas que se hande fazer no extremo da Calçada da Rua da Formosa. Fonte: Marquês de Pombal, 12 de Janeiro 1772.

Transcrição (compartimentos do piso nobre) – patteo; caza de jantar; escadas que dão uso aos mais pavimentos; salla vaga; 1ª salla; camara; caza do toucador; camara; dispensa; corredor; escadas que dão uso para a Rua Formosa.

exemplo, a casa de pentear, que encontramos mencionada num inventário do século XVIII.

Avançando para o século XVIII, na planta pombalina de palacete na rua Formosa, que pode ser vista na Figura 10, surge o toucador na sequência da antecâmara e da câmara de dormir. Nesta planta, que corresponde a uma casa senhorial de dimensões médias, é interessante que já não haja guarda-roupa, compartimento que vemos começar a ter menor importância durante o século XVIII, vindo a desaparecer no século XIX.

A diluição do guarda-roupa encontra-se ligada com a divulgação de novas tipologias de móveis, que permitem uma distribuição dos variados objetos adstritos à casa por outras divisões. Na tipologia destes móveis encontram-se os grandes armários guarda-roupa, os copeiros, e, mais tarde, já no século XVIII, as cômodas.

Quanto ao programa de casa nobre proposto por Manuel Carvalho e Negreiros no seu *Tratado*, o autor menciona, no programa do piso nobre, tanto o toucador, como a casa de lavor, ordenando: “Sala de espera, antecâmara, sala de visitas, gabinete, *toucador*, oratório ou tribuna para a ermida, caza de jantar, câmara, guarda roupa com chaminé, caza de lavor, despejos”.³⁸ Nesta sequência, o toucador emerge como espaço importante, junto do gabinete, enquanto a casa de lavor, como vimos anteriormente, perde importância, sendo claramente relegada para uma zona das traseiras, sugerindo um uso exclusivo de criadas.

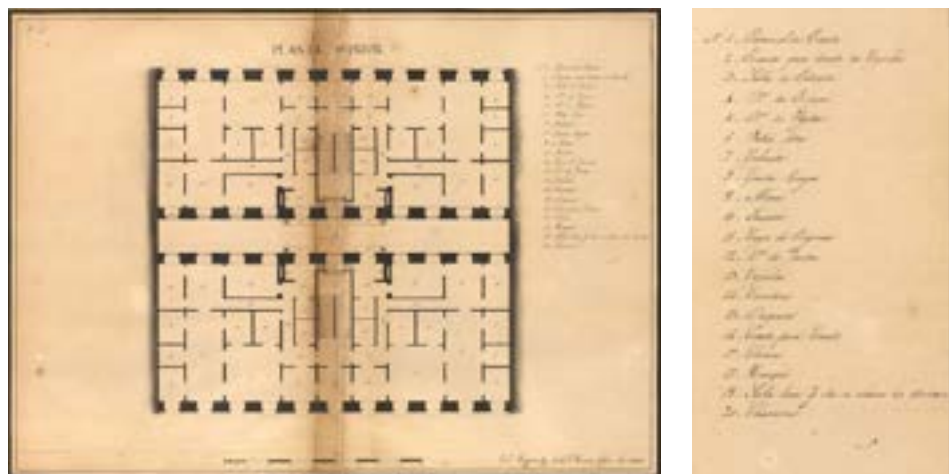


Figura 11 – A planta de piso nobre de edifício de Vincenzo Mazzoneschi. 1802. Fonte: Acervo Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Iconografia. Álbum Costa e Silva.

Transcrição – 1 – patamar das escadas; 2 – escadas para gente da cozinha; 3 – sala de entrada; 4 – dita de espera; 5 – dita de visitas; 6 – outra dita; 7 – gabinete; 8 – guarda roupa; 9 – alcova; 10 – toucador; 11 – casa de engomar; 12 – dita de jantar; 13 – cozinha; 14 – corredores; 15 – despejos; 16 – quarto de creado; 17 – cloacas; 18 – xaguão; 19 – salla livre para dar-se a um dos andares; 20 – chaminé.

Outro interessante exemplo para o nosso estudo é a planta do piso nobre de um edifício desenhado por Vincenzo Mazzonechi, vista na Figura 11, para o barão de Quintela.³⁹ No programa interior, verificamos a presença do toucador, associado com uma alcova, uma casa de engomar e um guarda-roupa, constituindo no seu conjunto uma zona reservada ao elemento feminino.

Da consulta atenta de inventários e plantas antigas, apercebemo-nos de que, ao longo do século XVII e XVIII, o toucador não é um espaço imprescindível no programa interior de uma casa, integrando-se a suas funções em outros espaços, como a câmara de dormir, o guarda-roupa, ou, ainda, o camarim, como podemos comprovar pelo Inventário do Palácio Angeja, ao Lumiar. Datado de 1843, encontramos neste inventário a referência a um camarim apropriado como toucador. Na realidade, nos móveis do *Camarim da Ex.ma Senhora Duquesa*, são mencionados, entre vários objectos, “hum toilette, hua banca de costura, hum lavatório, quatro bacias de mãos”,⁴⁰ o que nos confirma estarmos em presença de um espaço de toucador.

De forma um pouco idêntica à variação semântica de “casa de lavor” para “casa de costura”, observamos a passagem de “toucador” para “casa de pentear”, como vemos ser referido no inventário de José da Cruz de Miranda relativo a sua casa na rua Direita de São Paulo, na Freguesia de São Paulo. Datado de 1802, o inventário discrimina os diferentes móveis que constam na “casa de pentear”:

Huma caxa toda xapiada de ferro de seis palmos de comprido com duas fixaduras uzada.

Huma caxa abaulada coberta de couro de cabelo com duas fixaduras de seis palmos de comprido uzada.

Huma banca madeira de mogno quadrada pes de bojo pes-de-garra sem gavetas pano verde.

Huma caxa abaulada coberta de couro de cabelo com duas fixaduras sinco palmos de comprido uzada.

Huma cacha abaulada coberta de couro de cabelo com duas fixaduras.

Huma papeleira madeira de bordo com duas gavetas grandes e quatro piquenas uzada.⁴¹

De um ponto de vista semântico, toucador evoca mais pentear do que vestir. Este fato terá contribuído para o quase desaparecimento desta denominação, nos finais do século XIX, em favor do termo “toilette”, que vemos impor-se, num quadro de influência francesa, em que a moda de Paris se tornou onipresente por toda a Europa. Os exemplos são múltiplos, e citamos, em ambiente citadino, o Palacete Empis, de que possuímos o projeto completo, ou a Quinta dos Lagos, em Sintra, demonstrada na Figura 12, cujo projeto assinala dois toilettes no piso dos quartos. Nestes casos, o compar-

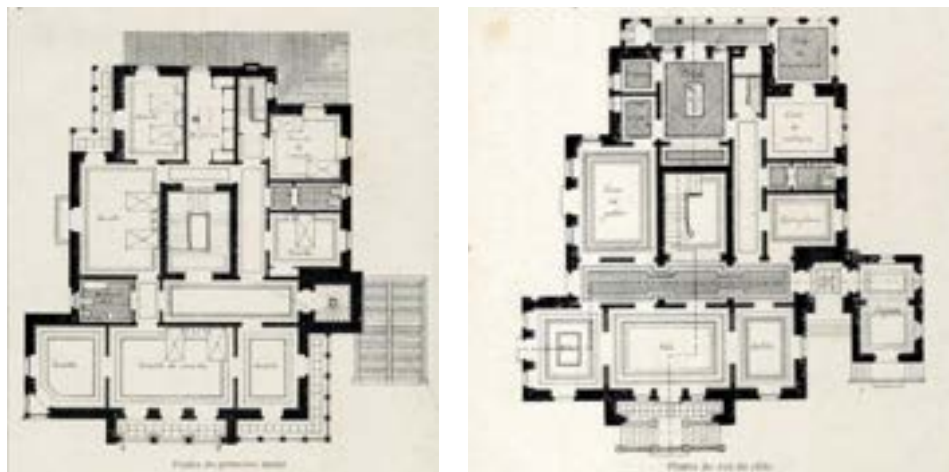


Figura 12 – Planta do primeiro e segundo piso da Quinta dos Lagos, Sintra. Arq. Francisco Carlos Parente, 1906. Fonte: *Architectura Portuguesa*, Lisboa, ano 1, n. 3, 1908.

Transcrição (rez-do-chão) – saleta; sala; bilhar; casa de jantar; escriptório; capela; casa da costura; cozinha; copa; dispensa; casa de engomados.

Transcrição (1º piso) – toilette; quarto dos casados; toilette; banho e wc; quarto; quarto; wc; quarto; rouparia.

timento designado por *toilette* manifesta as mesmas funções do toucador, assim como mantém a sua situação tradicional no programa distributivo da casa, surgindo junto da câmara de dormir, como lugar de vestir e pentear. A duplicação, ou mesmo multiplicação de toilettes na mesma casa – o Palacete Empis regista quatro *toilettes* no projeto de arquitetura – retira a este espaço a sua função estritamente feminina. Na Quinta dos Lagos, o quarto principal abre-se diretamente, de cada lado, para dois espaços de *toilette*, correspondendo naturalmente, cada um, ao senhor e à senhora da casa. Numa visão de conjunto, e sobretudo em casas de menos aparato, o *toilette* mantém uma clara conotação feminina.

Em ambiente afeto à família real, o termo toucador parece permanecer, mantendo o seu antigo prestígio. Numa descrição dos interiores do Palácio das Necessidades, o arquiteto Joaquim Possidónio da Silva usa a antiga designação de toucador, escrevendo “logo depois, outro gabinete que dá entrada no toucador da mesma Augusta senhora ornado de gosto persa, o qual deita para um terraço que fica por cima da casa da Guarda”.⁴²

CONCLUSÕES PROVISÓRIAS E LINHAS DE INVESTIGAÇÃO

Da nossa deambulação pelos espaços do feminino na casa senhorial, fica-nos a sensação da necessidade de construirmos um quadro progressivamente mais amplo e diversificado de fontes documentais, não só plantas,

inventários, descrições e outros documentos. Mais uma vez, fica-nos também a ideia clara de que o quotidiano é praticamente omissa na documentação, sendo substituído, por vezes de forma abusiva, pelos momentos de festas, rituais e cerimônias oficiais que, sendo importantes, não nos dão a dimensão e uso dos espaços do dia a dia.

A nossa escolha de estudar temas e espaços muito precisos, e, por sua vez, em tempos e épocas muito precisas, tem sido uma firme opção metodológica. Das constantes e sistemáticas dúvidas, não podemos deixar de referir algumas certezas ou constatações que, de forma cautelosa, nos permitem estabelecer pontos de referência consistentes no avanço das nossas investigações. Um ponto fundamental no nosso estudo é, sem dúvida, a emergência do século XVII como período fundamental de estruturação dos programas interiores da casa senhorial. Neste campo, pensamos incontornável nesta investigação a constatação documental da existência de designações muito diferentes para espaços que cumprem a mesma função. Estamos a pensar, por exemplo, no século XVII, na casa de labor, ou casa das amas, ou casa das mulheres, que podemos verificar tratar-se de espaços com a mesma função, embora sob diferentes denominações. Registamos, também, o mesmo fenómeno relativamente a toucador, casa de pentear, casa dos fatos e *toilette*. Dizendo respeito a espaços que desempenham uma mesma função no programa interior, não deixamos de detectar nestas alterações semânticas da sua designação, certa evolução nas formas de viver e entender esses espaços, correspondendo a alterações de hábitos e comportamentos.

Neste quadro de flutuações de nomenclatura, podemos concluir a inexistência de programas interiores fixos, como encontramos sobretudo na tratadística francesa a partir do século XVII. Em contraponto, podemos constatar a existência de lógicas de funcionamento muito racionais e coerentes, que, num sentido pragmático, se vão adaptando às circunstâncias, adquirindo características variadas e fluídas, irreduzíveis, em última análise, a modelos formais fixos.

NOTAS

- 1 Helder Carita é arquiteto. Doutorou-se em história da arte moderna (arquitetura e urbanismo) com o tema “Arquitetura indo-portuguesa na região de Cochim e Kerala, modelos e tipologias do séc. XVI e XVII”. É investigador do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Divide os seus domínios de investigação entre arquitetura e urbanismo, sendo uma de suas áreas privilegiadas a arquitetura civil. É autor de diversos livros.
- 2 SPENGLER, Oswaldo. *Le déclin de l'Occident*. Paris: Gallimard, 1948.
- 3 Este estudo foi realizado de forma aprofundada por SILVA, José Custódio Vieira da. *Paços Medievais*, Lisboa: Ipaar, 2002.
- 4 COUTO, Mateus do. *Tratado de arquitectura que leu o mestre e architecto Mateus do Couto: o velho*. BNP, 1631. p. 55. (Reservados, COTA: COD 946//1)
- 5 Quarto nesta época era entendido como uma ala, aposento ou zona mais ou menos autónoma de uma casa.

- 6 Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre de Tombo (IAN/TT), Arquivo da Casa dos Condes de Povovide, *Memórias do 1º conde de Povovide*, v. 1, n. 13.
- 7 NEGREIROS, José Manoel de Carvalho e. *Aditamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo que foi ofº a S A Real o Príncipe Nosso Senhor que Deus guarde em o Anno de 1792-1797*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, p. 90-94, grifo nosso.
- 8 GUERRA, Luiz de Bivar. *Inventários e sequestros das casas de Távora e Atouguia em 1759*. Lisboa: Arquivo do Tribunal de Contas, 1954. p. 210-211.
- 9 CONFALONIERI, Gianbattista. Da grandeza e magnificência da cidade de Lisboa. In: VILLALBA Y ESTAÑA, Bartolomé; CONFALONIERI, Gianbattista. *Por terras de Portugal no século XVI*. Lisboa: CNCDP, 2002. p. 249, grifo nosso.
- 10 Ibid., p. 250.
- 11 Usamos o termo entre aspas e com dois “l” para salientar um significado de sala que, recuando ao século XV, era marcado sentido solene e vocacionado para festas ou cerimônias.
- 12 DUARTE I. *Leal conselheiro*. Lisboa: Bertrand, 1942. p. 303.
- 13 LOPES, Fernão. *Crónica de d. Fernando*. Barcelos: Livraria Civilização, 1966, p. 403-404.
- 14 LEÃO, Duarte Nunes de. *Descrição do Reino de Portugal*. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1610, p. 138.
- 15 DIÁRIO da jornada do conde de Ourém ao Concílio de Basileia. Ourém: Câmara Municipal de Ourém, 2003. p. 34.
- 16 CONFALONIERI, Gianbattista. *Da grandeza e magnificência da cidade de Lisboa*, p. 249-250.
- 17 COUTO, Mateus do. *Tratado de architectura que leu o mestre e architecto Mateus do Couto*, p. 55, grifo nosso.
- 18 MERVEILLEUX, Charles Frédéric de. Memórias Instrutivas sobre Portugal. In: CHAVES, Castelo Branco; MERVEILLEUX, Charles Frédéric de; SAUSSURE, César de. *O Portugal de d. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983. p. 182-183.
- 19 Biblioteca Nacional de Lisboa, Iconografia, D.148 A. (*Planta de Palácio ao Bairro Alto, finais do século XVII inícios do século XVIII*).
- 20 NA/TT. *Orfanológicos*, Letra F, Maço 120, N° 2. (*Inventário dos bens que ficaram por falecimento de Francisco Rodrigues de Lima, 1676*).
- 21 NA/TT, Arquivos Particulares: Casa de Santa Iria, Caixa 10, Doc. III. (*Inventário de bens de d. Fernando Martins Mascarenhas, 2º conde da Torre, 1733*).
- 22 BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA, Cód. CX/1-6, n.º 25, fls. 1 a 17 v.º. Transcrito: CALDAS, João Vieira; COUTINHO, Maria João Pereira. O nome e a função: terminologia e uso dos compartimentos na casa nobre urbana da primeira metade do século XVIII. In: MENDONÇA, Isabel; CARITA, Hélder; MALTA, Marize (Org.). *A casa senhorial, em Lisboa e no Rio de Janeiro*: anatomia dos interiores. Lisboa: IHA, 2014. p. 157-189.
- 23 COUTO, Mateus do. *Tratado de architectura que leu o mestre e architecto Mateus do Couto*, p. 55.
- 24 TINOCO, João Nunes. *Planta do Palácio dos Condes da Castanheira*. Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa.
- 25 Biblioteca da Ajuda. Iconografia, Des. 54-X-29, 225 e Des. 54-X-29, 225v.
- 26 BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário portuguez e latino*, v. 5, p. 55.
- 27 SILVA, Antonio Morais. *Diccionario da lingua portugueza recopilado*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. v. 2, p. 209.
- 28 Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre de Tombo (IAN/TT), Arquivo da Casa dos Condes de Povovide, *Memórias do 1º Conde de Povovide*, v. 1, n. 13.
- 29 DIAS, Domingos Mendes. *Orfanológicos*, Letra D, Maço 30, n° 1, Inventário dos bens de Domingos Mendes Dias, 1801.
- 30 BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA. *Memórias da Caza de Bragança Cód. 1544 (páginas inúmeras)*. *Relação de festas que se fizeram no casamento do Duque de Bargarça Dom Theodosio segundo com a Sra Dona Anna de Velasco filha do Condestable de Castella. Escrita por Sebastião Lobo Vougado moço da camara do senhor Dom Alexandre*. (1603).
- 31 BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario portuguez e latino*, v. 8, p. 223.
- 32 IAN/TT. *Feitos Findos – Inventários Post-mortem*, Letra J, Maço 499, n° 3 *Inventário que se faz dos bens que ficaram do Ilustríssimo Correio-mor do Reino, José Antônio da Mata de Sousa Coutinho, o qual se continua com a viúva sua mulher, a Ilustríssima e Excelentíssima Dona Joaquina da Câmara, por lhe ficarem filhos menores e se achar na posse dos bens como cabeça de casal.* – 1793 – 1795.

- 33 COUTO, Mateus do. *Tratado de architectura que leu o mestre e architecto Mateus do Couto*, p. 55.
- 34 Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre de Tombo (IAN/TT), Arquivo da Casa dos Condes de Povovide, *Memórias do 1º conde de Povovide*, v. 1, n. 13.
- 35 BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário portuguez e latino*, v. 4, p. C-71.
- 36 SILVA, Antonio Morais, *Diccionario da lingua portugueza*, v. 2, p. 471.
- 37 Biblioteca da Ajuda. *Iconografia*, Des. 54-X-29, 220 e Des. 54-X-29, 220v.
- 38 NEGREIROS, José Manoel de Carvalho e. *Aditamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo que foi ofº a S A Real o Príncipe Nosso Senhor que Deus guarde em o Anno de 1792-1797*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, Códice 3758-62, fol. 90 a 94.
- 39 MENDONÇA, Isabel. Um projecto de Vicenzo Mazzoneschi para o primeiro barão de Quintela. *Monumentos*, n. 21, p. 98-107, set. 2004.
- 40 IAN/TT *Fundo Casa Palmela*, Cx. 120, fl. 471-496. Inventário do recheio do Palácio Angeja/Palmela no Lumiar, Abril de 1843.
- 41 NA/TT. Orfanológicos, Letra J, Maço 227, Nº 9. *Inventário dos bens que ficaram por falecimento de José da Cruz de Miranda e se continua com a sua mulher e cabeça de casal, a viúva D. Joaquina Rosa de São José, 1802*.
- 42 IAN/TT. *Tombo do Almojarifado do Paço*. Livro M arquivo da extinta Casa 13. Descrição da residência do palácio das necessidades por Joaquim Possidónio da Silva. Transcrito: CORTE-REAL, Manuel Henrique. O palácio das necessidades – III. *Revista Municipal*, ano 44, 2ª série, n. 3, p. 9-11. jan./mar. 1983.

Das alcovas à prataria: o programa distributivo original do Palácio Itapura (Campinas-SP, 1883-1902) a partir da análise de inventários

Ana Beatris F. Menegaldo¹

Renata Baesso Pereira²

*A história se faz com documentos escritos, quando existem. Mas ela pode e deve ser feita com toda a engenhosidade do historiador... Com palavras e sinais. Paisagens e telhas. Formas de campos e ervas daninhas. Eclipses lunares e cordas de atrelagem. Análises de pedras pelos geólogos e de espadas de metal pelos químicos. Numa palavra, com tudo aquilo que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem.*³

INTRODUÇÃO

A cidade de Campinas-SP, a partir da segunda metade do século XIX, assume um papel de destaque na economia da província de São Paulo, gerando um acúmulo de capital oriundo do alargamento da produção de açúcar e posteriormente do café. Essa riqueza é produzida no espaço rural, em engenhos e fazendas, propriedades de “homens bons”, que fundamentam e sedimentam uma classe nobre latifundiária, agraciada pelo governo imperial por meio de patentes nobiliárquicas.

Uma das formas de afirmação social desse grupo é através da arquitetura e da construção de casas senhoriais. Assim, este trabalho objetiva a análise de uma casa em especial, construída entre os anos de 1880 e 1883, na cidade de Campinas-SP. Trata-se da casa senhorial urbana de Joaquim Policarpo Aranha – o barão de Itapura – e de sua família, edifício comumente referido pela historiografia regional como Palácio Itapura.

A casa é sede da Chácara Itapura, formada por uma extensa gleba de terras cuja testada coincide com o limite do perímetro urbano de Campinas no final do século XIX. Portanto, a Chácara Itapura beneficiava-se tanto da representatividade de inserção no espaço urbano quanto dos recursos oferecidos pelo meio rural, como, por exemplo, a presença de uma coudelaria, pasto para animais, pomares e poço de água.

A análise dessa casa senhorial urbana se apoia na investigação de documentação primária, sobretudo na leitura de autos de inventários do barão de Itapura dos anos de 1889 e de 1902. Outras fontes, como registros foto-

gráficos de época, códigos de posturas, cartografia histórica e levantamentos *in loco* do edifício, subsidiam essa análise e contribuem para avançar na investigação de questões sobre a autoria do projeto, a inserção urbana do edifício, bem como aspectos técnicos e estilísticos. O cruzamento de fontes primárias diversas relacionadas ao Palácio Itapura revela como os espaços traduzem a condição social alcançada pela família Souza Aranha, bem como a manutenção de tradições que rememoram suas raízes coloniais. Além disso, a cuidadosa análise da documentação primária permite construir uma reinterpretação do programa desse importante exemplar da arquitetura brasileira do final do século XIX.

UMA BREVE DISCUSSÃO METODOLÓGICA PARA ANÁLISE DE CASAS SENHORIAIS

Este trabalho tem por objetivo avançar no desenvolvimento de uma metodologia sólida para fundamentar as análises de programas distributivos de casas senhoriais em sua origem. A discussão proposta se alinha com perspectivas investigativas recentes, ampliando a natureza das fontes primárias estudadas. Analisar um corpo documental é, então, deparar-se a todo momento com impasses na sua leitura, propiciados pelos descompassos que são característicos do trabalho historiográfico, no intuito de buscar uma leitura sobre as interações das diferentes camadas que compõem um documento e suas reverberações, sejam elas internas ou externas.⁴

A realização de pesquisas que possam contribuir com a localização e sistematização de dados de fontes primárias e secundárias é uma tarefa imprescindível para a pesquisa histórica no Brasil, levando-se em conta que há ainda muito por fazer. Os trabalhos de levantamento de fontes que possam gerar bancos de dados, catálogos, inventários, coletâneas etc. facilitam a divulgação e o acesso às informações e são de grande valor para a pesquisa.⁵

Entendemos ser de suma importância a discussão e a reflexão quanto ao papel das fontes para a confiabilidade da pesquisa. Apoiamos a apreciação e valorização da prática do uso de documentos em pesquisas, pois através desta prática se faz possível o contato com dados e informações que permitem alargar as perspectivas de análise. Pareto⁶ afirma que todo documento é uma escolha do investigador, e não pode ser analisado como inócuo, mas sim como resultado de uma temporalidade e como produto de uma sociedade. Portanto, o documento não deve ser encarado de forma a complementar uma pesquisa, ao contrário, deve ser sua base argumentativa. Uma vez encarado como argumento, a compilação das informações extraídas do documento deve ser feita com austeridade, respeitando sua historicidade e seu contexto. Assim, a historicidade documental deve considerar o contexto

social das produções documentais. A história não deve se preocupar apenas com a produção histórica profissional, mas com todo um conjunto de fenômenos que constituem a cultura histórica, ou melhor, a mentalidade histórica de uma época.⁷

Uma série documental imprescindível para o estudo de caso aqui tratado foi o conjunto de inventários junto ao Fundo do Tribunal de Justiça de Campinas, sob a guarda da Área de Arquivos Históricos do Centro de Memória da Unicamp (CMU). Essa é uma série documental profícua, no sentido de “dar vida” e de reconstituir como se conformavam os interiores das casas senhoriais do século XIX.⁸ Sobre a análise de um corpo documental dessa natureza, Abrahão aponta que:

A análise de bens móveis possibilita a reconstituição dos interiores das casas porque em boa parte desses processos encontramos um detalhamento minucioso do mobiliário que havia em cada um dos cômodos da residência, as joias, os utensílios, também chamados de trastes de cozinha e, em alguns casos, de bibliotecas com a descrição dos títulos das obras que as compunham.⁹

Apesar de serem documentos produzidos de forma padronizada pelo direito civil e processual, nos quais o indivíduo tem todos seus bens arrolados e avaliados, cada inventário possui características bastante específicas. Essa especificidade se deve à própria natureza do documento, que retrata fenômenos individuais, fato que amplia ainda mais seu valor como fonte primária, pois permite ao pesquisador aprofundar suas investigações sobre estudos de caso.¹⁰

Concomitantemente à pesquisa e análise dos inventários, outras fontes contribuíram para a investigação, a fim de sustentar a hipótese do programa distributivo do exemplar de casa senhorial estudado, resgatando aspectos referentes ao cenário social, econômico e cultural da segunda metade do século XIX.¹¹ Nesse sentido, a pesquisa em notícias de jornais e periódicos de época foi fundamental, com destaque para aqueles veiculados na cidade de São Paulo, como *O Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo*, e para o periódico local *A Gazeta de Campinas*. Essas fontes foram cruzadas com os dados extraídos de fontes secundárias, bem como do levantamento de fotografias históricas. As fotografias também foram outra importante fonte documental, utilizadas com objetivo de dialogar com fontes textuais, esclarecendo aspectos referentes à arquitetura do exemplar estudado.¹²

Na elaboração da hipótese de como se conformava o programa de necessidades original do Palácio Itapura, além do recurso às fontes documentais textuais, destacamos a análise *in loco* do edifício como estratégia fundamental. O levantamento cuidadoso, atentando para mudanças ocorridas ao longo do tempo, revela evidências importantes para a compreensão desse exemplar em sua origem. O edifício é, portanto, enca-

rado como documento e como evidência.¹³ Na elaboração dessa metodologia de análise, apreender a edificação como fonte primária é um recurso fundamental para avançar nas investigações e resgatar relações entre o passado e o presente.

O uso da metodologia proposta para análise de um exemplar de casa senhorial urbana, construído ao final do século XIX em Campinas, resultou em dados historiográficos inéditos quando comparados às pesquisas que se detiveram em apenas uma série documental. O resultado obtido foi uma hipótese do programa distributivo original do Palácio Itapura.

CAMPINAS NO SÉCULO XIX: DA VILA DO AÇÚCAR À CIDADE DO CAFÉ

No início do século XIX, o crescimento econômico da Vila de São Carlos se estrutura em função da produção de açúcar, com significativo aumento da mão de obra escrava e incremento nos maquinários e benfeitorias dos engenhos. Silva relata que “Por volta de 1830, o plantio do café foi ensaiado com êxito e os fazendeiros iniciaram a substituição dos canaviais pelos cafezais”.¹⁴ Em 1842, a Vila de São Carlos é elevada à categoria de cidade, assumindo o nome de Campinas. O processo de transição da produção do açúcar para o café ocorre de forma gradual e se apoia em uma mesma base fundiária. Na segunda metade do século XIX, a cidade de Campinas assume um papel de destaque na economia da província de São Paulo, contando, em 1854, com 44 engenhos de cana-de-açúcar e 177 fazendas de café.¹⁵ A infraestrutura, criada e conservada pelo fomento da economia açucareira, foi utilizada e aperfeiçoada em função da expansão da produção cafeeira, tornando possível sua rápida expansão.

O acúmulo do patrimônio advindo da produção do açúcar e do café embasam a formação e sedimentação de uma nobreza na cidade de Campinas, ao longo do século XIX, compondo um grupo vinculado a uma aristocracia de terras do oeste paulista. Esses senhores, detentores dos principais cabedais, se consolidam na cidade, expandindo seus investimentos em ações de companhias privadas ou públicas, títulos bancários, bens imóveis rurais e urbanos e empréstimo de dinheiro “a prêmio”. Tais ações demonstram que esse grupo social, que mantém um pé no latifúndio e na escravidão e outro na cidade, busca se integrar às práticas capitalistas modernas na segunda metade do século XIX, tendo assimilado o modo de vida que a alta burguesia e a nobreza levavam na Europa da Revolução Industrial, solidamente estruturada em uma cultura material.¹⁶

A movimentação dessa riqueza gera mudanças nas características construtivas até então adotadas. O reflexo desse enriquecimento é nítido na arquitetura, através do aparecimento de luxuosas residências, cujos programas distributivos permitem que essas famílias se adequem aos comportamentos e ao convívio urbano:

A vida familiar que se leva nesses sobrados está mais para senhorial do que burguesa, pois agarra-se à ostentação e à etiqueta. O uso desses edifícios estava baseado na presença e abundância da mão-de-obra. Para tudo servia o escravo. É sempre sua presença que resolve os problemas de suprimento, de comida, de água, de serviço de esgoto, de iluminação, de limpeza, de ventilação, de comunicação e etc.¹⁷

Essa mudança de mentalidade conduz à adoção de outros hábitos. O enriquecimento advindo da produção agrícola está diretamente vinculado ao refinamento técnico, à crescente integração a uma sociedade industrial e, como consequência, nota-se um refinamento dos usos e costumes até então desconhecidos. As residências urbanas, que na época dos senhores de engenho destinavam-se a estadias de finais de semana, festas religiosas ou eventos políticos ou culturais, tornaram-se moradia efetiva dos fazendeiros, que para elas se transferiram com toda a família e o seu séquito de escravos “de dentro” da casa. Grandes sobrados foram construídos, substituindo-se gradativamente a taipa de pilão ou o pau a pique pelos tijolos. As platibandas neoclássicas substituem os beirais e janelas em arco. Gradis, bandeiras de ferro e revestimentos de azulejos ornamentavam amplas fachadas, estabelecendo um novo padrão arquitetônico.¹⁸

Buscando refletir a projeção social de seus proprietários, esses sobrados se sobressaíam pela riqueza de detalhes e pela imponência, com soluções construtivas que implicavam o uso do ferro fundido, do vidro, da alvenaria de tijolos. O interesse desse grupo aristocrata em ter, na cidade de Campinas, faustosas residências, atraiu os mestres carapinas, engenheiros e práticos capazes de executar grandes construções, como atestam os numerosos sobrados imperiais.¹⁹

O BARÃO DE ITAPURA E A CONSTRUÇÃO DO PALÁCIO ITAPURA

A partir do capital vinculado à produção agrícola, sob administração de um grupo da aristocracia de terras, os chamados “barões do café”,²⁰ a cidade de Campinas passa a se desenvolver, educando seus sentidos, exercitando novas formas de convívio social que se harmonizam ao ritmo da lógica financeira. Sobre o padrão que essa elite adotava a fim de se consolidar econômica e socialmente, Homem destaca que suas propriedades se distribuíam entre fazendas, sítios e chácaras próximas à cidade, casas urbanas e ações de companhias ferroviárias, bancos e fábricas, além de escravos.

Ao estudar os inventários da segunda metade do século passado [...] *verificou que os paulistanos mais abastados pertenciam às famílias* Paes de Barros, Souza Barros, Souza Queiroz, *Souza Aranha, Silva Prado, Dias da Silva, Monteiro Barros, Santos e Prates. Tratavam-se de grandes fazendeiros de café com múltiplas atividades urbanas*, ou, em pequeno número, proprietários urbanos com fazendas de café.²¹

Nesse cenário, destacamos Joaquim Policarpo Aranha, o barão de Itapura, como um dos personagens mais influentes no município na segunda metade do século XIX. Homem de negócios, engajado na política local, e proprietário de vastas fazendas de açúcar e de café inscritas no termo da cidade de Campinas.²² Joaquim Policarpo Aranha contrai matrimônio com sua prima de segundo grau, Libânia de Souza Aranha,²³ em 1843. A opção pelo matrimônio consanguíneo é uma estratégia recorrente de manutenção e multiplicação das fortunas entre a aristocracia de terras do período.²⁴

Segundo Lapa, “A sociedade senhorial, ao contrário da burguesa, agarra-se ainda a uma significância valorativa de gestos comportamentos, pertences, apresentação e aparência que lhe conferem certa identidade”.²⁵ Em 1883, Joaquim Policarpo Aranha é nomeado, através de uma concessão honorífica, barão de Itapura:

Em atenção aos seus relevantes serviços, o Governo Imperial, desejando honrar e elevar o Capitão Joaquim Policarpo Aranha, condecorou-o com as insígnias de Comendador da Imperial Ordem da Rosa e, por decreto de 19 de janeiro de 1883, agradeceu-o com título de Barão de Itapura.²⁶

A concessão do título foi noticiada no jornal *Correio Paulistano* do dia 21 de janeiro de 1883, que lançou a seguinte nota: “Fez-se mercê do título de Barão de Itapura ao Sr. Joaquim Polycarpo de Souza Aranha”.²⁷

É em 1880, conforme destacado por Benedito Octavio (1921), que se inicia a construção da residência principal de Joaquim Policarpo Aranha, o Palácio Itapura: “iniciado em 1880, teve sua construção confiada ao hábil engenheiro Luís Pucci,²⁸ autor da respectiva planta, sendo concluído e inaugurado festivamente em 1883”.²⁹

Essa edificação é implantada junto à Chácara Itapura, sendo construída no limite dos quadros da cidade de Campinas (definidos pelo Código de Posturas de 1880).³⁰ O estudo de caso da chácara de Joaquim Policarpo Aranha é um exemplo de como a elite de Campinas se instala nas bordas do espaço urbanizado, mantendo controle da instância urbana, estando próxima dos eventos sociais e políticos, bem como da instância rural, onde a produção agrícola acontece, conforme pode ser observado na Figura 1.³¹

Lapa apresenta uma descrição das chácaras em Campinas, na segunda metade do século XIX:

A transição do campo para a cidade nem sempre se faz direta e, nesse sentido, as chácaras, que vão aos poucos acinturando o quadro urbano, constituem um momento em que os seus moradores, beneficiados por uma acumulação que já datava de mais de meio século, procuram afastar-se do isolamento rural, sem, contudo, assimilar os inconvenientes urbanos, escolhendo para morada as chácaras.³²

As chácaras se traduzem por propriedades formadas por extensas porções de terras, com a presença de pomares, plantações e benfeitorias necessárias ao

abastecimento da família, associadas às luxuosas residências com programas adequados ao convívio urbano. No dia 30 de outubro de 1878, data anterior à construção do Palácio Itapura, o jornal *O Estado de S. Paulo* noticia que: “A sociedade do tiro celebrou uma festa no domingo em um bosque da chácara do Sr. Polycarpo Aranha, onde tiveram lugar os exercícios do tiro ao alvo. Houve ali um almoço, e foram distribuídos diversos prêmios”.³³ No dia 23 de agosto de 1874, é noticiada na imprensa local de Campinas, a fuga de animais da Chácara Itapura:

Animaes fugidos- Desappareceu da chácara do comendador Aranha, 2 cavallos com os signaes seguintes: Um grande, pangaré, marchador, ao sahir manca de uma mão, ferrado dos quatro pés à ingleza, tem o topete aparado, clina e caudas curtas e tem mais uma pequena estrella na testa. Outro pequeno, amarello, marchador, bem pelludo, com topete, clina e cauda compridas, ferrado das mãos à portugueza, e nos pés à ingleza, e muito manso. Este cavallo há pouco foi comprado no Bethlem de Jundiahy ao sr. Salvador. Quem os achar, he de entregar ao sr. Manoel Mendes, à Rua Lusitana, n°62- será bem gratificado.³⁴

Importante também destacar que em um momento em que a cidade de Campinas ainda não contava com redes de água encanada e esgotos, a opção por viver em chácaras era conveniente para que fosse possível contar com um poço de água potável e com amplos espaços para dispor as águas servidas. A mão de obra dos escravos garantia o funcionamento da casa e das amplas propriedades, bem como o conforto dos proprietários.

ADEQUAÇÃO À NOMENCLATURA: O PALÁCIO ITAPURA

A discussão prossegue na reinterpretação historiográfica desse exemplar, ou seja, na retomada de nomenclaturas, expressões e aspectos identitários do Palácio Itapura que remontem ao seu contexto original.

O edifício, ao longo dos anos, teve seu uso enquanto residência alterado e sofreu diversas reformas. Em 1937, foi alugado para a Arquidiocese de Campinas e ocupado pelas Irmãs Missionárias de Jesus Crucificado. Em 1952, o edifício é doado à Arquidiocese de Campinas e passa a sediar a Faculdade de Ciências, Filosofia e Letras das Faculdades Campineiras, origem da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Em meio às pressões do mercado imobiliário a ao risco da sua demolição, o edifício foi tombado, em 15 de dezembro de 1983, pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat), instância estadual, e em 19 de dezembro de 1988, pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas (Condepacc), instância municipal.

Através de uma cuidadosa análise historiográfica, constatou-se uma divergência na terminologia utilizada para classificar a casa senhorial urbana do barão de Itapura e sua família. Comumente, em fontes recentes, esse exemplar é nomeado



Figura 2 – Fotografia tirada a partir do ângulo da rua Barreto Leme. Ao fundo se observa o Palácio Itapura, foto da década de 1940. Fonte: Pró-memória de Campinas-SP.

como Solar do Barão de Itapura. É incerto quando esse exemplar passa a ser chamado e reconhecido como Solar do Barão de Itapura³⁵ pela historiografia. Nesse sentido, através de uma consulta aos dicionários dos séculos XVII e XIX, levantou-se a semântica da palavra “solar”.

De acordo com Moraes Silva, o verbete “solar” diz respeito ao “chão de casa antiga de alguma família nobre; herdado, ou terra onde há solar, e senhores de tal terra, e se diz solar grande”.³⁶ Topalov³⁷ retoma o verbete a partir de Covarrubias (1617), apontando sua definição como “El suelo de la casa antigua de donde descenden hombres nobles [...] suelo donde se edifica casa”.

A partir da análise dessas definições, fica claro que não é adequado nomear o exemplar analisado como “solar”. Não se trata de casa construída em propriedade que pertencesse à família desde muitas gerações, pois o barão adquiriu a chácara poucos anos antes de iniciar a construção da casa. Tampouco os Souza Aranha constituíam uma linhagem nobre como nos moldes europeus ou do Reino de Portugal, pois os primeiros títulos nobiliárquicos concedidos aos membros da família datam do período do Segundo Império. Em nenhuma fonte primária consultada, o edifício é designado pelo termo “solar”.

No sentido de contribuir para uma reinterpretação historiográfica dessa casa senhorial urbana, destacamos a importância de denominá-la corretamente, de acordo com a nomenclatura utilizada para se referir ao exemplar na época de sua construção: palácio ou palacete.³⁸

Essa casa senhorial é apresentada por Octavio (1921) como Palacete Itapura,³⁹ nomenclatura reiterada por Pupo como Palácio Itapura.⁴⁰ Adotou-se, portanto, esta nomenclatura, que tem seu sentido reforçado a partir da definição do

Dicionário da Língua Brasileira, de 1832: “Palácio, s. m. Casa nobre, e grande, de bons edifícios”.⁴¹

Homem utiliza-se dos termos palácio e palacete,⁴² para nomear os diversos exemplares paulistanos analisados em sua obra: “O termo palacete é o diminutivo irregular de palácio, residência urbana, vasta e suntuosa, de príncipes e outros nobres, ou chefes de Estado, e até local onde se instalam setores do poder público”.⁴³

O uso correto da nomenclatura deve ser parte do estudo bem fundamentado de um exemplar, classificando-o, assim, a partir da comparação entre fontes primárias e autores que tratam da análise de casas senhoriais do mesmo período. A atenção ao estudo da terminologia utilizada em cada época para a identificação e definição de exemplares de casas senhoriais se alinha ao estudo da tipologia arquitetônica, pois cada nome, empregado corretamente, traduz, de forma muito precisa, um tipo.

APLICAÇÃO DA METODOLOGIA: A RECONSTITUIÇÃO DO PROGRAMA DE NECESSIDADES DO PALÁCIO ITAPURA EM SUA ORIGEM (1880-1883)

A partir da aplicação metodológica, e do rigor analítico, destacamos as fontes documentais utilizadas na análise deste estudo de caso. O ponto de partida são os inventários do barão de Itapura, sendo o inventário amigável realizado em vida, no ano de 1889, e seu inventário *post mortem*, aberto no ano de 1902. As informações sobre os bens móveis e imóveis contidas nessa fonte documental nos indicam os níveis de riqueza e os padrões de consumo das populações, apontam as atividades desenvolvidas pelos indivíduos e possibilitam capturar as diferenças sociais no seio da sociedade estudada.⁴⁴

Através da leitura dos autos descritivos, contidos nos inventários (1889 e 1902), levanta-se uma hipótese do programa de distribuição original do Palácio Itapura. Foram elaboradas as plantas de todos os pavimentos do edifício e o levantamento realizado *in loco* também foi uma fonte de dados fundamental, que auxiliou na interpretação dos documentos. Foi feito um registro fotográfico atual do edifício, que auxiliou na identificação dos ambientes em sua origem. Com relação ao levantamento atual, buscou-se identificar as alterações e reformas pelas quais a casa passou e que alteraram seu projeto original, fazendo com que esse processo seja quase de natureza arqueológica, exigindo cuidado na identificação das características originais do edifício. O cruzamento do material levantado na visita técnica ao edifício com as fontes primárias resultou na elaboração da hipótese do programa original desse exemplar de casa senhorial urbana.

Outras fontes utilizadas na pesquisa foram a obra de Pupo,⁴⁵ que apresenta uma hipótese de como seria essa residência originalmente, a partir das plantas dos pavimentos principais (primeiro e segundo pavimentos) e uma notícia

publicada no jornal, veiculado na cidade de São Paulo, *O Correio Paulistano*, no dia 30 de abril de 1921, escrita pelo jornalista Benedito Octavio,⁴⁶ que trazia como manchete “O Palacete de Itapura”. A notícia se encarrega de homenagear o barão de Itapura e sua trajetória ao longo do século XIX, descrevendo a suntuosidade dessa residência senhorial e apresentando-a como fruto de sua riqueza. Nessa matéria, Octavio apresenta as plantas da edificação tal como se encontrava no final do século XIX.⁴⁷ A forma da narrativa adotada por Octavio dá margem à interpretação de que o autor escreveu essa notícia depois de visitar o Palácio Itapura.⁴⁸

Analisamos, portanto, todas essas informações levantadas e elaboramos uma hipótese do programa distributivo dessa residência em sua origem.

O PROGRAMA DISTRIBUTIVO DO PRIMEIRO PAVIMENTO

O auto de avaliação dos inventários revela que a contabilização e avaliação de bens é feita por um avaliador oficial, que arrola os objetos de valor, como prataria e mobília. Na descrição desses conjuntos de objetos, é dito em qual cômodo os avaliadores se encontram. Assim é possível reconstituir o percurso feito pelo avaliador, que elucida os usos originais dos ambientes do Palácio Itapura. Na abertura do auto de avaliação do ano de 1902 é dito:

Anno de Nascimento de nosso senhor Jesus Christo de mil novecentos e dois, aos vinte e nove de março, nesta cidade de Campinas, e *na caza do Barão de Itapura*, vinde por meio o M. Juiz da primeira vara Doutor Soriano Filho, comigo Escrivão, de seo cargo o solicitador Flavio de Moraes Sales e os *avaliadores Antonio Francisco de Andrade e Julio Frank de Arruda* a eles o mesmo juiz determinou a procedência da avaliação dos bens deixados pelo finado Barão de Itapura e que seja cumprido pelos mesmos.⁴⁹

Na sequência, dá-se início à descrição dos bens juntos ao primeiro pavimento do Palácio Itapura:

Sala de Vizitas: quatro espelhos, mobília dupla com 31 peças, quatorze vasos e seis grupos de biscuit; Primeira Alcova: huma cama um lavatório e um criado mudo a quantia de oitocentos mil reis; Segunda Alcova: Huma cama, um lavatório e um criado mudo a quantia de quinhentos mil reis; Primeira Sala de Jantar: uma mobília com quarenta peças a quantia de tres contos duzentos e dez mil reis; um relógio cincoenta mil reis. Sagüão: Um cabide para chapeis, quantia de mil reis, a margem sae. Dois sofanetes sessenta mil reis. Segunda Sala de Vizitas: um espelho oval cento e vinte mil reis. Uma mobília cem reis e duas peças quinhentos mil reis. Ante-Sala: Uma comoda e um guarda-roupa de quantia de seis centos mil reis. Segunda Sala de Jantar: trez aparadores cento e cincoenta mil reis. Um tagêre, duzentos mil reis sae. Uma mesa com suas cabeceiras trinta mil reis. Vinte cadeiras duzentos mil reis como se sae. Um regulador cento e cincoenta mil reis. Varanda aberta: quatro viejas com pedra mármore e quatro bancos de quantia de duzentos mil reis.⁵⁰

Já o Inventário amigável de 1899 traz junto ao seu auto de avaliação a seguinte descrição:

Relação e avaliação dos bens pertencentes ao casal do Barão e Baroneza de Itapura feitas para o fim de se organizar em vida o seu inventario e extrahir-se para seus filhos as respectivas legítimas tanto paternas como maternas com ressalvas para os inventariados nas suas respectivas terças. A mobília nobre da sala de visitas que fica ao lado direito (diviso) do Palacete compreendendo cortinas, espelhos estatuas e outros adornos avaliados pela quantia de tres contos de reis. A mobília da sala pequena da esquerda do Palacete avaliada por quinhentos mil reis.⁵¹

A partir das informações extraídas dos inventários, elaborou-se o Quadro 1, em que se listam os ambientes do primeiro pavimento dessa residência senhorial, com o objetivo de nomeá-los de forma coerente à terminologia utilizada no século XIX:

Quadro 1 – Nomenclatura dos ambientes do primeiro pavimento do Palácio Itapura construída a partir das diversas fontes consultadas.

NOMENCLATURA DOS AMBIENTES - PRIMEIRO PAVIMENTO - PALÁCIO ITAPURA				
Inventário de 1889	Inventário de 1902	Planta de Benedito Octavio (1921)	Planta de Pupo (1983)	Nomenclatura Adotada pelas Autoras (2019)
Sala de visitas	Sala de visitas	Sala de visitas	Salão nobre	1ª SALA DE VISITAS
Nada consta	Alcova	Quarto	Alcova	PRIMEIRA ALCOVA
Nada consta	Alcova	Quarto	Alcova	SEGUNDA ALCOVA
Nada consta	Sala de jantar	Sala de jantar	Sala de jantar	1ª SALA DE JANTAR
Nada consta	Saguão	Vestíbulo	Vestíbulo	SAGUÃO
Nada consta	Sala de visitas	Quarto	Dormitório	2ª SALA DE VISITAS
Nada consta	Antessala	Nada consta	Quarto de vestir	ANTESSALA
Sala pequena	Nada consta	Corredor	Passagem	SALA PEQUENA
Nada consta	Sala de jantar	Sala	Quarto	2ª SALA DE JANTAR
Varandas nobres	Varanda aberta	Ilegível	Pretório descoberto	VARANDA ABERTA
Quartos de dormir	Nada consta	Quarto	Dormitório	QUARTO DE DORMIR
Quartos de dormir	Nada consta	Quarto	Dormitório	QUARTO DE DORMIR

Fonte: elaborado pelas autoras.

O que se observa é que a avaliação dos bens foi iniciada pela 1ª sala de visitas. Abrahão aponta que as salas dos exemplares senhoriais da cidade de Campinas, a partir da segunda metade do século XIX, traduzem-se nos principais espaços de representação social. Segundo a autora, “Nas casas aristocráticas, a sala de visitas era o espaço onde os anfitriões recepcionavam seus amigos. Construída na parte frontal da residência, nesse cômodo eram expostos os móveis mais luxuosos e elegantes”.⁵²

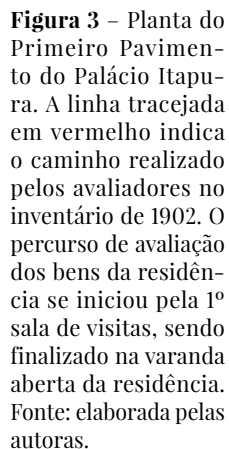
[illegible]



Figura 4 – Fotografias da 1ª sala de visitas do Palácio Itapura. Fonte: acervo pessoal das autoras.

posição coincide com o eixo das colunas. O forro de madeira é constituído por três módulos, e as vigas e molduras se apoiam nas colunas. O assoalho de madeira é composto por tramas geométricas que acompanham a modulação do espaço. No geral, os ornamentos arquitetônicos conferem ao espaço um ordenamento requintado, conforme se observa na Figura 4.

Na sequência, a avaliação prossegue com a descrição de duas alcovas que permitem uma conexão com a 1ª sala de jantar da residência. As alcovas eram os cômodos dedicados ao repouso. A mobília compunha-se de camas com entalhes ornamentais nas cabeceiras, cômodas e guarda-roupas, cadeiras de palhinha, cortinas, urinóis, escarradeiras, jarros e bacias.⁵³

As alcovas⁵⁴ são cômodos com apenas uma abertura voltada para o interior da residência, sem janelas e, portanto, localizando-se no interior da planta. As duas alcovas identificadas na planta do Palácio Itapura localizam-se em uma área mais social da residência, dando indicações de que poderiam ser utilizadas por hóspedes, e não apenas pela família que ali residia. A definição das alcovas a partir de um *Dicionário de Medicina Popular* do século XIX traz que:

As alcovas têm grandes vantagens e grandes inconvenientes. Servem para o asseio, separando a cama da sala. Mas o ar renova-se n'ellas com dificuldade: os miasmas que se exalam das camas, mesmo das pessoas mais sadias e mais asseadas contribuem para viciar o ar [...] não pretendemos poder destruir esta moda na construção das habitações: diremos somente que no interesse da saúde devem as portas das alcovas estar abertas o mais tempo possível, de dia e de noite, para que o ar possa renovar-se facilmente.⁵⁵

A 1ª sala de jantar se abre para a varanda coberta da residência. Pelo alto valor da avaliação da mobília, é possível imaginar que a sala de jantar deveria ser bem ornamentada, e Benedito Octávio a descreve como: “a sala de jantar, de magnífica vista, não só pela mobília, como pelas pinturas ‘ao *plafond*’”.⁵⁶ Ela pode ser vista na Figura 5. De acordo com Lemos, “é através da descrição da sala de jantar– o maior e talvez o mais importante aposento da casa – que o leitor toma conhecimento não só da sua arquitetura, mas do que ela continha de real e simbólico”.⁵⁷

Nesses ambientes, sempre muito ornamentados, desenvolvia-se intensa vida social. Nas residências das famílias mais abastadas, as salas destinadas às recepções recebiam tratamento especial, com pinturas originais nos forros, paredes e folhas de portas e janelas. O estilo arquitetônico e a decoração interna deveriam sugerir o poder econômico, o gosto, o grau de ilustração e o cosmopolitismo dos proprietários, ao mesmo tempo que proporcionavam as condições necessárias ao seu isolamento.⁵⁸ Nesse sentido, acumulam-se objetos caros que impressionam os olhos externos, como prataria, peças em bronze, porcelanas e uma infinidade de tapeçarias, pinturas e coleções. A transformação atendia à mudança dos costumes que incluíam agora o uso de objetos mais refinados, cristais, louças, e porcelanas, e formas de comportamento cerimonial, como maneiras formais de servir à mesa e, ao mesmo tempo, conferia ao conjunto, que procurava reproduzir a vida das residências europeias, uma aparência de veracidade.⁵⁹

A prataria avaliada, em 1902, no inventário do barão de Itapura demonstra como para esse grupo social o acúmulo de bens materiais reflete sua posição:⁶⁰



Figura 5 – Fotografia da 1ª sala de jantar do Palácio Itapura. Fonte: acervo pessoal das autoras.

Duas serpentinas que 5.09 gramas, a trinta e quatro a grama. Cento e setenta e seis mil e sessenta reis; Sete castiças com 3.30 grama a quantia de cento e seis mil quatrocentos e vinte reis; um tinteiro com 880 gramas vinte um mil novecentos e vinte reis. Dous paliteiros com 435 gramas quatorze reis, digo setecentos e dois digo setecentos e noventa; Tres salvas que 2.800 gramas noventa e cinco mil duzentos reis; um jarro e calice que com 2.395 gramas. Oitenta e nove mil quatrocentos e trinta reis; um aparelho para chá e café com 4.450 gramas. Cento e cinquenta dous mil trezentos e vinte reis; um copo com 435 gramas. Quatorze mil novecentos e dois; Dois pratos e uma tesoura com 650 gramas. Vinte e dois mil e cem reis; uma colher para peixe com 195 gramas. Seis mil reis seiscentos e trinta Reis; Dezesseis garfos com 1.020 gramas. Trinta e quatro mil seiscentos e oitenta reis; Trinta colheres com 1.390 gramas. Quarenta, digo quatrocentos e setenta quatro mil reis; doze faccas com 240 gramas. Oito mil cento e sessenta reis; Oito colherinhas com 125 gramas quatro mil duzentos e cinquenta reis; Sopa com 155 gramas. Cinco mil duzentos e setenta reis; uma colher para arroz de 125 gramas. Quatro mil duzentos e cinquenta reis; um faqueiro com 2.100 gramas. Setenta e um reis e quatrocentos reis; Duas bandejas grandes com 15.150 gramas. Quinhentos e quinze reis e cem reis.⁶¹

A 1ª sala de jantar, localizada no pavimento nobre da residência, apresenta-se como um ambiente de reunião e união familiar. Lá a família do barão de Itapura reunia-se para realizar as refeições e também para receber convidados. A partir da avaliação da mobília de 40 peças, é possível imaginar a opulência de tal ambiente. Segundo Pupo:

O salão de jantar abre quatro portas para um pretório descoberto, portas que defrontam outras quatro internas, formando, entre as oito, seções de parede nas quais se encostavam seis consolos ricos de detalhes e torneados, contendo todos eles, doze donzelas de cristal lapidado resguardando doze castiçais de prata. Mas a iluminação ainda se fazia pelos três lustres de cristal pendentes do forro requintado.⁶²

A descrição dos inventários se direciona ao saguão do Palácio Itapura. Esse cômodo tem a função de fazer a distribuição de fluxos sociais e da família para os demais ambientes da residência, inclusive garantindo o acesso ao pavimento superior por meio de uma escada revestida em mármore de Carrara. O saguão caracteriza uma solução moderna para a distribuição dos fluxos, pois articula os ambientes de uso social de maneira independente; além de promover, de forma discreta, o acesso ao corredor da parte íntima da residência, conforme se observa na Figura 6. A matéria de Octavio descreve o saguão:

O mármore não foi nele poupado, e daí os pavimentos e escadarias admiráveis do vestibulo e do saguão, que dá ingresso tanto para os cômodos do primeiro quanto para os do segundo andar. Essas dependências são de grande beleza e dizem bem com a sala de visitas à esquerda, com belas colunas coríntias e riquíssimos espelhos “*bisautés*”.⁶³



Figura 6 – Fotografias do Saguão do Palácio Itapura. Fonte: acervo pessoal das autoras.

Prosseguindo, os avaliadores chegam a uma antessala e a uma 2ª sala de visitas. Em nenhum registro levantado sobre o programa do Palácio Itapura, faz-se menção à presença de um gabinete. Conforme explica Abrahão, o gabinete geralmente “localizava-se na parte frontal da casa, acentuando sua ligação com o ambiente externo. Essa disposição evitava que pessoas estranhas circulassem por áreas da residência reservadas aos moradores e seus criados”.⁶⁴ Acreditamos que essa 2ª sala de visitas poderia ser utilizada para as tratativas de negócios do barão de Itapura e, por se localizar na parte frontal da residência, evitava que as visitas circulassem em todas as dependências. Nessa ótica, essa 2ª sala de visitas poderia ser utilizada como um gabinete, apresentando-se como um ambiente essencialmente masculino, sendo, portanto, o local onde o barão de Itapura tratava de seus negócios, tanto os ligados à vida urbana, como aplicação em ações e reuniões políticas, quanto tratativas referentes às suas fazendas de café.

São mencionados dois quartos de dormir nos autos de avaliação dos inventários. Esses dormitórios, provavelmente, destinavam-se aos filhos do barão e da baronesa de Itapura. Além disso, os ambientes denominados como quartos possuem janelas com vidros e venezianas, portanto, aspectos ligados à salubridade desses cômodos foram considerados na construção dessa residência senhorial.

O percurso realizado pelos avaliadores se encaminha para uma 2ª sala de jantar, disposta ao final do corpo alongado da residência. Esse ambiente está localizado próximo ao anexo onde estava a cozinha e despensa. A hipótese da utilização desse cômodo é reforçada pelo fato de que era comum nas grandes casas senhoriais haver uma sala de jantar menor e próxima das dependências das cozinhas. Provavelmente, essa segunda sala de jantar era a mais utilizada



Figura 7 – Fotografias do forro de tela da 2ª sala de jantar do Palácio Itapura. Fonte: acervo pessoal das autoras.

pela família Itapura para as refeições cotidianas e íntimas. Além disso, a visita técnica realizada no Palácio Itapura revelou que o ambiente da 2ª sala de jantar possui um forro único em relação ao restante da residência. Os materiais utilizados nos forros no Palácio Itapura são a madeira ou o estuque, entretanto, esse ambiente possui um forro composto por cinco telas de tecido, com pintura em tinta óleo,⁶⁵ o que pode ser observado na Figura 7.

Em seguida, o último ambiente descrito neste pavimento é a varanda aberta. O provável percurso feito pelos avaliadores até esse ambiente foi realizado através do alpendre da residência.⁶⁶

Nos salões das suntuosas casas senhoriais urbanas da segunda metade do século XIX, era exibida a nata da sociedade nos jantares, saraus, bailes e reuniões. Para atender a essa demanda de festas, as áreas sociais foram ampliadas e reformuladas em termos estéticos e decorativos.

Os jantares passaram a ser oferecidos a convidados ilustres e membros de outras famílias pertencentes ao mesmo estrato social. Nessas reuniões, reafirmavam-se velhas alianças políticas e econômicas, assuntos que tinham lugar garantido entre os nobres senhores.⁶⁷

A elite cafeeira almejava formar o cenário perfeito para o exercício da urbanidade e da prosperidade material. Nesse sentido, a organização do programa funcional do Palácio Itapura contribui para os eventos sociais que se refletiam no sucesso econômico e político dos negócios do barão de Itapura. A 1ª sala de jantar se abre para varanda aberta e conduz através uma escadaria com corrimãos em madeira torneada ao jardim íntimo da residência. A relação entre



Figura 8 – Fotografias da varanda do Palácio Itapura em 1983 e 2019. Fonte: foto à direita: *Campinas, município no império*, p. 42; foto à esquerda: acervo das autoras.

esses ambientes distintos, onde a passagem do jardim com a varanda permite o contato com a natureza, contribui para a atmosfera de conforto e bem-estar, conforme se observa na Figura 8.

O descansar na varanda após as refeições, o trajar-se de maneira simples à vontade no interior da residência, a convivência de senhores e escravos na moradia urbana. Surgem também detalhes sobre os espaços livres de edificação situados no interior do lote – pátios, quintais e jardins.⁶⁸

A relação entre o jardim interno, a sala de jantar, como cômodo de maior exuberância, e a varanda era de complementariedade. A sala de jantar recebia confortavelmente eventos e convidados do barão de Itapura e sua família. A varanda, situada ao lado, mobiliada com bancos e mesas, convidava as visitas e a família a conversarem, contemplarem o jardim e desfrutarem dessa natureza controlada que estimulava os sentidos com o som da água da fonte e as cores e perfumes das flores.

O PROGRAMA DISTRIBUTIVO DO SEGUNDO PAVIMENTO

No caso do pavimento superior do Palácio Itapura, o inventário de 1902 traz que:

Sala da frente do segundo andar: mobília e seis peças e dois espelhos a quantia de um conto e quatrocentos mil reis; Sala de Jantar: uma mesa com suas cabeceiras oito cadeiras e um espelho oval grande. Trezentos mil reis; Primeiro quarto: uma cama cinquenta mil reis; Segundo quarto: uma cama e um lavatório cento e vinte mil reis;

Saleta: uma mesa redonda e dois sofanetes a quantia de cento e trinta mil reis; Quarto correspondente a sala: uma cama, um lavatório e um cabide cento e vinte mil reis e sae; Quarto correspondente a segunda saula de jantar: uma cama e um lavatório oitenta mil reis. Um cofre de ferro, quinhentos mil reis, sae. Loucas e tres de cozinhar trezentos mil reis, sae.⁶⁹

Já o Inventário amigável de 1899 traz junto ao seu auto de avaliação a seguinte descrição para esse pavimento:

A mobília da sala da frente do pavimento superior avaliada por quatro centos mil reis Por duas camas francesas, seis lavatórios com espelhos e pedra mármore e dois criados mudos existentes nos quartos de dormir juntos a sala e varandas nobres, avaliados por seis centos mil reis. A baixela de prata existente no palacete avaliado por um conto e quinhentos mil reis.⁷⁰

A interpretação dessas informações resultou na construção do Quadro 2 e na reconstituição do trajeto realizado pelos avaliadores no segundo pavimento do Palácio Itapura, conforme apresentado na Figura 9.

Quadro 2 – Nomenclatura dos ambientes do segundo pavimento do Palácio Itapura construída a partir das diversas fontes consultadas.

NOMENCLATURA PARA O AMBIENTE - PAVIMENTO SUPERIOR PALÁCIO ITAPURA				
Inventário de 1889	Inventário de 1902	Planta de Benedito Octavio (1921)	Planta de Pupo (1983)	Nomenclatura dotada pelas autoras (2019)
Sala da frente	Sala de visitas	Salão	Dormitório	SALA DA FRENTE
Nada consta	Sala de jantar	Salão	Salão	SALA DE JANTAR
Nada consta	Primeiro quarto	Quarto	Dormitório	1º QUARTO
Nada consta	Segundo quarto	Quarto	Dormitório	2º QUARTO
Nada consta	Saleta	Nada consta	Passagem	SALETA
Nada consta	Sala de visitas	Quarto	Dormitório	QUARTO/ SALA
Nada consta	Quarto/segunda sala de jantar	Antecâmara	Sala	QUARTO/ 2º SALA DE JANTAR

Fonte: elaborado pelas autoras.

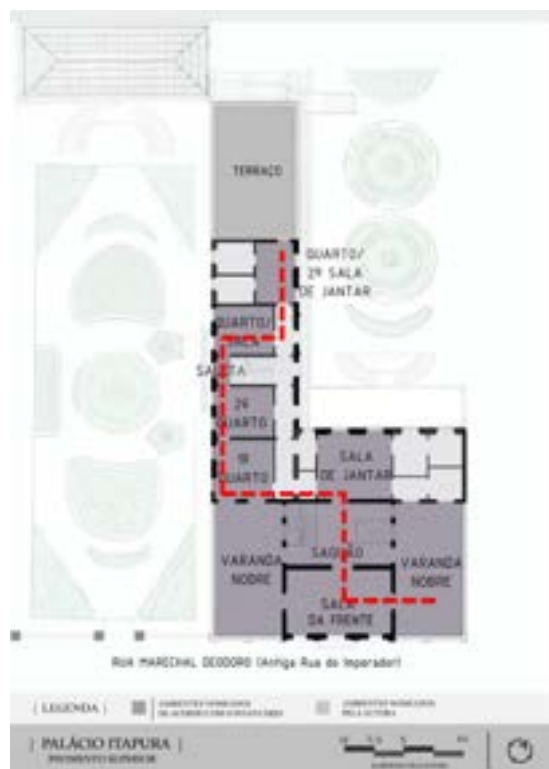


Figura 9 – Planta do segundo pavimento do Palácio Itapura. A linha tracejada em vermelho indica o caminho realizado pelos avaliadores junto ao Inventário de 1902. O percurso de avaliação dos bens da residência referente a esse pavimento se iniciou pelas varandas nobres, sendo finalizado no quarto que também é utilizado como 2ª Sala de Jantar. Fonte: elaborada pelas autoras.

A descrição dos bens contidos nos ambientes do segundo pavimento do Palácio Itapura se inicia pelas varandas nobres, dispostas simetricamente em relação à sala da frente. Pela falta de detalhes com relação à natureza dessa mobília, não é possível esclarecer as ações realizadas nesse ambiente. Por serem acessadas a partir das escadas nobres do saguão, é possível atribuir às varandas nobres e da sala da frente a ampliação das atividades de caráter social. Lemos afirma que a diversidade de salas presentes no programa de necessidades das residências senhoriais é uma novidade possível graças ao enriquecimento oriundo da produção de café no século XIX:

Essa é a novidade trazida pela morada do café: as salas de visitas, às vezes mais de duas – salas para conversa, para bailaricos, para ouvir música. Sala para as mulheres conversarem a sós [...] sala para homens fumarem seus charutos enquanto conversavam, mas, quase sempre, salas para todos conviverem suas amizades convízinhas.⁷¹

A sala da frente permitia acesso às duas varandas nobres do edifício, possuindo uma vista privilegiada da cidade de Campinas, conforme se observa na Figura 10. Benedito Octavio, em sua notícia, aponta que “O corpo menor e



Figura 10 – Foto da fachada principal do Palácio Itapura, identificando os ambientes no segundo pavimento do edifício. Fonte: Formarte, Campinas. Editada pelas autoras.

mais em destaque possui dois terraços sobre o maior, e é prolongado pelo resto do edifício, tendo asas laterais, todas de vastas proporções”.⁷²

A principal reforma realizada no Palácio Itapura, ao longo do século XX, foi o fechamento e construção da cobertura do que originalmente eram as duas varandas nobres do edifício, conforme pode ser visto na Figura 11. De acordo com Pupo, essa reforma teria sido realizada “há poucos anos, aumentando o andar superior, e deformou a fachada principal do palácio”.⁷³

O avaliador se encaminha para o saguão e, de acordo com a mobília descrita, acreditamos que este era um ambiente que servia tanto como aposento como para apoio a outra sala de jantar descrita logo em seguida. Provavelmente esse cômodo abrigava os utensílios utilizados nas refeições, sem ser necessário recorrer ao primeiro pavimento. A presença de salas de jantar nos dois pavimentos reforça o conforto e a condição abastada da família do barão de Itapura. A descrição de uma mobília que indica um maior resguardo fundamentou a nossa hipótese de que esses cômodos possuíam um caráter mais íntimo e de uso restrito aos moradores do Palácio Itapura.

Os quartos, denominados na planta do pavimento superior do Palácio Itapura, como 1º e 2º quartos, ao que tudo indica, eram destinados aos aposentos de Joaquim Policarpo Aranha e Libânia de Souza Aranha, o barão e baronesa de Itapura. Segundo Abrahão, “Os quartos e alcovas, aposentos que ficavam dispostos em uma parte da



Figura 11 – Fotografias da fachada frontal do Palácio Itapura. À esquerda: nota-se a presença das varandas originais. À direita uma fotografia da condição atual do edifício. Fonte: Projeto Restauo (PUC-Campinas).

casa distante do olhar de estranhos, eram cômodos restritos à intimidade, destinados ao descanso, ao sexo e para à higiene”. Os cômodos destinados ao resguardo familiar eram utilizados como espaços de leituras, de orações, para isolamento, para a guarda de pertences pessoais e de valor, como joias e documentos, de certa forma, “objetos que deveriam ficar fora do alcance de pessoas alheias à família”.⁷⁴

Arejar e insolar o interior das casas torna-se a nova ordem médica e higiênica, sem cujo cumprimento o risco da doença torna-se insuperável. Nesse sentido, a noite é o período que requer maiores cuidados, pois a permanência durante mais tempo de pessoas numa mesma dependência, com ar confinado, oferece a oportunidade de contágio.⁷⁵ Na substituição da terra apiloada pelo tijolo queimado, buscava-se a eficiência garantidora do bem-estar, da luz do sol entrando em casa, da ventilação ampla e do conforto térmico. Nas últimas décadas do século XIX, as normas que regulavam as construções passaram a exigir que todos cômodos tivessem janelas para o exterior, mormente nas casas levantadas em lotes urbanos dos novos arruamentos. Todos haveriam de ter esse privilégio, desde a casa até o palacete.⁷⁶

O primeiro quarto possui janelas envidraçadas que se abrem para o amplo jardim lateral, bem como portas que permitem acesso a uma das varandas nobres do pavimento superior. A análise da planta mostra que, para acessar esse aposento, é necessário percorrer o corredor de circulação desse pavimento, revelando o resguardo desse ambiente. O segundo quarto é conjugado ao primeiro por meio de uma passagem. Esse ambiente conectava-se a uma pequena saleta. De acordo com a descrição da mobília, essa saleta deveria ser utilizada para leituras familiares, serviços de costura da baronesa e repouso.

O PROGRAMA DISTRIBUTIVO DO PAVIMENTO TÉRREO (RÉS DO CHÃO)

Os inventários de 1889 e 1902 não mencionam nenhum dos ambientes existentes no pavimento térreo, também chamado de rés do chão. Esse pavimento apresenta compartimentos e divisões que não são mencionados pela

historiografia, nem nas plantas de Benedito Octavio⁷⁷ e de Pupo.⁷⁸ Atribui-se a hipótese de que ele era utilizado para a abrigar os escravos domésticos e depois os criados que serviam no Palácio Itapura. Os inventários em nada contribuem nesse aspecto, haja vista que foram escritos em datas posteriores à abolição, conforme se observa na Figura 12.

Abrahão aponta que, nas residências de Campinas, ao longo do século XIX, “os serviçais que ajudavam nos serviços da casa eram em grande número”.⁷⁹ Além disso, a análise dos demais pavimentos do Palácio Itapura reforça que não eram incluídos, em seu programa, aposentos e ambientes destinados à acomodação dos serviçais. Nos sobrados da cidade, o pavimento do rés do chão era comumente destinado ao comércio, aos escritórios, aos depósitos, à guarda de viaturas, aos quartos de hóspedes sem trânsito na família e até aos alojamentos dos escravos.⁸⁰

Nesse pavimento, apesar de nada mencionado nas fontes consultadas, damos destaque aos jardins. Cabe ressaltar mais uma vez o papel do jardim na qualificação das casas de campo e chácaras. Enquanto as residências urbanas eram erguidas umas ao lado das outras, sem recuo lateral, no alinhamento das ruas, com um “jardim-horta-pomar” atrás dos muros, no recuo posterior, as casas de campo e de chácara estavam isoladas no lote e cercadas por áreas ajardinadas. As árvores e flores dessas áreas qualificavam a paisagem e a arquitetura, estando em consonância com a natureza ao redor.⁸¹ A análise de

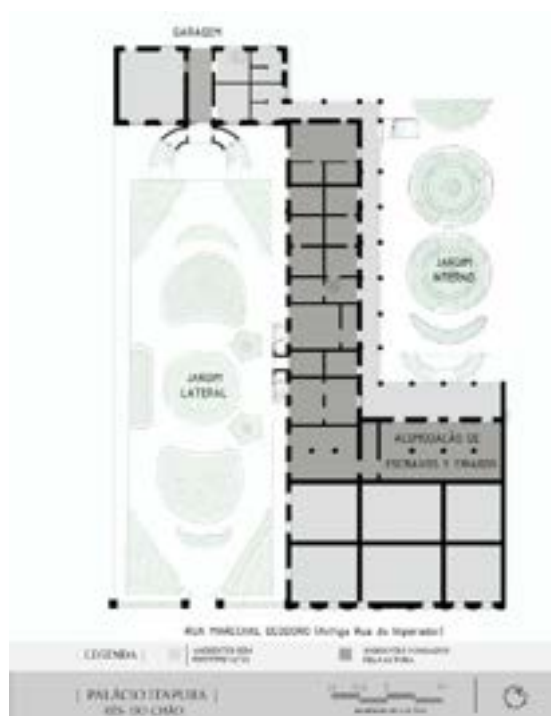


Figura 12 – Planta do pavimento térreo (rés do chão). Fonte: elaborada pelas autoras.



Figura 13 – Fotografia do jardim lateral do Palácio Itapura. Década de 1940. Fonte: Facebook.

Aragão⁸² aplica-se ao jardim lateral existente no Palácio Itapura, que implicava a valorização do conjunto edificado, conforme se observa na Figura 13.

O Palácio do Barão de Itapura contempla, em seu projeto original, outro jardim, esse de caráter mais íntimo, reservado para o uso exclusivo da família. Esse jardim se conecta à parte interna através da varanda e se encontra em nível com o porão da residência, sendo visível apenas por aqueles que habitam a casa ou por seus convidados. A exclusividade e o esmero do jardim íntimo reforçam o patamar social do barão de Itapura e sua família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da construção da metodologia de investigação do programa distributivo do Palácio Itapura, buscamos contribuir para os debates sobre a interpretação dos usos dos espaços das casas senhoriais paulistas e brasileiras, além de avançar no entendimento do perfil do grupo social ligado a essas residências na segunda metade do século XIX. Este trabalho também se apresenta como contribuição relevante para fundamentar os futuros trabalhos de restauração desse importante patrimônio arquitetônico da cidade de Campinas-SP. A pesquisa consolidou uma metodologia rigorosa, que pode ser aplicada para a análise de outros exemplares de casas senhoriais, revelando como os espaços e seus interiores traduzem a necessidade de afirmar comportamentos sociais sofisticados e modernos. A análise da principal casa urbana do barão de Itapura e de sua família se mostra como um espelho do comportamento de um grupo social.

NOTAS

- 1 Ana Beatris Fernandes Menegaldo é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Católica de Campinas (PUC-Campinas). Arquiteta e Urbanista formada pela PUC-Campinas. E-mail: anabeatrisfmenegaldo@hotmail.com.
- 2 Renata Baesso Pereira é professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas. Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), na área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. E-mail: renata.baesso@puc-campinas.edu.br.
- 3 FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Presença, 1989. p. 249, grifo nosso.
- 4 BORIN, Monique F. Acervos históricos e estudos da urbanização: cruzamento de fontes urbanísticas e judiciárias como recurso metodológico. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 102-117, 2016. p. 5.
- 5 ANDREOTTI, Azilde L. *Acervo de fontes de pesquisa para a história da educação brasileira*: características e conteúdo. Disponível em: <https://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_024.html>. Acesso em: 21 jul. 2020.
- 6 PARETO, Lindener. *O cotidiano em construção: os “práticos licenciados” em São Paulo (1893-1933)*. 2011. 250 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2011. p. 38.
- 7 LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990. p. 179.
- 8 Abrahão discute a diversidade analítica que essa série documental proporciona: a leitura desses documentos possibilita diversas análises históricas sobre a produção agrícola regional; a evolução tecnológica, quais eram os objeto e maquinários utilizados na lavoura; a hereditariedade e transmissão de bens, entre outros temas. ABRAHÃO, Eliane Morelli. *Morar e viver na cidade-Campinas (1850-1900)*: mobiliários e utensílios domésticos. São Paulo: Alameda, 2010. p. 17.
- 9 *Ibid.*, p. 17-18.
- 10 De modo geral, o inventário judicial é composto de um termo com data de autuação de uma petição inicial, informando a morte do inventariado ou inventariada. Segue dessa abertura uma lista com a titulação dos herdeiros, comumente cônjuges ou filhos naturais. Em certas ocasiões anexava-se o testamento com as últimas vontades do falecido. Após a juntada de procurações e outras possíveis solicitações, nomeava-se o inventariante – a pessoa incumbida de acompanhar o trâmite processual até seu final. Em seguida, nomeavam-se os peritos encarregados de descrever e avaliar monetariamente cada propriedade, direito e obrigação do inventário. As propriedades ou bens eram comumente apresentados em ordem de importância, sendo comum observar, em primeiro lugar, os de raiz ou imóveis e suas benfeitorias. Depois seguiam ouro, prata, joias, mobiliário, utensílios domésticos e de profissão e a avaliação individual dos escravos. A etapa seguinte consistia no orçamento e na definição do montante bruto (monte-mor) de passivos (incluindo dívidas, tributos e custos processuais), e do montante líquido (monte menor) a ser partilhado. Finalizava-se um inventário após a partilha das meações do cônjuge e dos herdeiros. ABRAHÃO, Eliane Morelli. *Morar e viver na cidade-Campinas (1850-1900)*, p. 22.
- 11 Homem explica que através da investigação de inventários foi possível estabelecer genealogias e relações entre famílias. HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira*: 1867-1918. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 51.
- 12 Essas fontes, em especial as fotografias e a leitura de ofícios e códigos de posturas arquivados junto ao Arquivo da Câmara Municipal de Campinas, quando associadas aos inventários, colaboraram significativamente para a nossa compreensão das transformações sociais que ocorreram ao longo do século XIX.
- 13 Documento no sentido exploratório, arqueológico e empírico. De acordo com Le Goff (1924, p. 547), documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou [...] é um composto de elementos que funcionam como um “inconsciente cultural”.
- 14 SILVA, Áurea Pereira da. Engenhos e fazendas de café em Campinas (séc. XVIII – séc. XX). *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 81-119, 2006. p. 2.
- 15 PETRONE, Maria Thereza Schorer. *A lavoura canavieira em São Paulo*: expansão e declínio (1765-1851). São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968. p. 46.
- 16 HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira*, p. 55.

- 17 BATTISTONI FILHO, Duílio. *Alguns aspectos da arquitetura urbana em Campinas*. Campinas: Komed, 2002. p. 29.
- 18 BADARÓ, Ricardo de Souza Campos. *Campinas, o despontar da modernidade*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996. p. 27-28.
- 19 BATTISTONI FILHO, Duílio. *Campinas, o despontar da modernidade*, p. 39.
- 20 Designação dada aos novos cafeicultores do período imperial que buscaram nas titulações nobiliárquicas o reconhecimento de seu prestígio e poder econômico. ABRAHÃO, Eliane Morelli. *Morar e viver na cidade-Campinas (1850-1900)*, p. 19.
- 21 HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira*, p. 49, grifo nosso.
- 22 Constatou-se que as fazendas Chapadão, Atibaia, Bom Retiro, Dois Córregos e Santa Thereza eram propriedade de Joaquim Policarpo Aranha através de um consenso entre autores como Pupo (PUPO, Celso Maria de Mello. *Campinas, município no Império*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1983), Lapa (1996) e da análise de fontes primárias, como seu inventário amigável de 1889 e seu inventário *post mortem* de 1902. O poder econômico e político de Joaquim Policarpo Aranha se traduz em capitais aplicados na Companhia Mogiana de Estradas de Ferro e no seu cargo como vereador no período entre 1845-1848.
- 23 D. Libânia de Souza Aranha, baronesa de Itapura, natural de Campinas. Nascida em 06 de setembro de 1829, batizada em 29 de setembro de 1829 e falecida em 08 de janeiro de 1921.
- 24 BACELLAR, Carlos de Almeida Prado. *Os senhores da terra: família e sistema sucessório entre os senhores de engenho do Oeste Paulista, 1765-1855*. Campinas: Ed. Unicamp, 1997. p. 143.
- 25 LAPA, José Roberto do Amaral. *A cidade: os cantos e os antros: Campinas 1850-1900*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 106.
- 26 CAMPOS JUNIOR, Teodoro de Souza. *Monografia histórica do município de Campinas*. Rio de Janeiro: IBGE, 1952. p. 278.
- 27 CORREIO PAULISTANO, n. 7899, São Paulo: Typographia do Correio Paulistano, 21 jan. 1893. p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_04&pesq=Barão de Itapura&pasta=ano 1883\edicao 07899>. Acesso em: 30 out. 2017.
- 28 Pucci teve ativa atuação na cidade de São Paulo: “Coube, pois, a Pucci a construção dos dois mais famosos edifícios da cidade: ao Museu do Ipiranga [...] e a Chácara do Carvalho”. Pucci é originário da Província de Florença, na Itália e “estudou no seminário florentino [...] Somente depois de ter emigrado para o Brasil é que se dedicou ao ramo da construção civil”. Luigi Pucci é também autor da primeira planta de Campinas, datada de 1878. SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 48-49.
- 29 CORREIO PAULISTANO. São Paulo: Typographia do Correio Paulistano, n. 1.008, p. 1, 30 abr. 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_05&pesq=Barão de Itapura&pasta=ano 1921\edicao 10453>. Acesso em: 30 out. 2017.
- 30 Verificamos a existência de uma preocupação na delimitação de “perímetros urbanos” e “quadros” que funcionavam, geralmente, como limites dentro dos quais se estabelecia algum tipo de restrição ou no qual se baseavam as cobranças de impostos. SALGADO, Ivone. *Urbanismo sanitista em Campinas no final do século XIX*. FAU, Puccamp, 1992 (Relatório Integrado - Projeto Integrado-CNPq, p.1.).
- 31 Nesse artigo aplicamos a mesma metodologia adotada na dissertação de mestrado: MENEGALDO, Ana Beatriz Fernandes. *Entre o rural e o urbano: o barão de Itapura como agente modelador da cidade de Campinas, SP (1869-1902)*. 2019. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas-SP.
- 32 LAPA, José Roberto do Amaral. *A cidade*, p. 103.
- 33 O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo: Abril, 30 out. 1878. p. 2. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18781030-1109-nac-0002-999-2-not/busca/Polycarpo+Aranha>>. Acesso em: 14 abr. 2019.
- 34 GAZETA DE CAMPINAS. Campinas: Typ. da Gazeta de Campinas, 23 ago. 1874. p. 4.
- 35 Em uma pesquisa em fontes recentes, comprova-se de fato a nomenclatura de Solar do Barão de Itapura designada a esse exemplar. No site da Prefeitura Municipal de Campinas, uma cartilha explicativa, produzida em 2011, traz que “O palacete que conhecemos como Solar do Barão de Itapura [...]”. Disponível em: <<http://www.campinas.sp.gov.br/arquivos/cultura/paratodos/folhetos/>>

- paratodos22.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2018. O *site* do Condephaat traz ao longo da justificativa do processo de tombamento do mesmo que “O antigo Solar do Barão de Itapura foi construído provavelmente em 1880 [...]”, e na resolução de Tombamento de 16/12/1983 publicada no *Diário Oficial*, p.14, artigo 1º, é dito que “fica tombado como bem cultural de interesse histórico-arquitetônico o antigo Solar do Barão de Itapura [...]”. Disponível em: <<http://condephaat.sp.gov.br/benstombados/solar-do-barao-de-itapura/>>. Acesso em: 12 dez. 2018. O IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil) igualmente apresenta o edifício como Solar do Barão de Itapura. Disponível em: <http://iabcampinas.org.br/identidade-arquitetonica/solar-do-barao-de-itapura/>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- 36 SOLAR. In: DICCIONARIO da língua portuguesa. Lisboa : Simão Tadeu Ferreira, 1789. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/2/solar>>. Acesso em: 20 out. 2018.
- 37 TOPALOV, Christian; BRESCIANI, Stela; COUDROY DE LILLE, Laurent; D'ARC, Hélène Rivière (Org.). *A aventura das palavras da cidade*: através dos tempos, das línguas e das sociedades. São Paulo: Romano Guerra, 2014. p. 597.
- 38 Palácios e palacetes construídos por ordem dos grandes da terra, frequentemente fazendeiros de café a que o braço escravo trazia dinheiro fácil e farto nas suas plantas, confiadas a arquitetos de escola, predominava a linha clássica e repetiam-se modelos já experimentados na França e na Itália. ARAGÃO, Solange de. *Ensaio sobre a casa brasileira do século XIX*. São Paulo: Blucher, 2017. p. 42.
- 39 “É preciso afirmar ainda que mais admirável é o estado de conservação de todo o palacete”. OCTAVIO, Benedito. *Correio Paulistano*, n. 20.771, p. 5, 30 abr. 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/090972/per090972_1921_20771.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2020.
- 40 “O Palácio Itapura, teve quem, há mais de cinquenta anos, lhe fizesse minuciosa descrição”. PUPO, Celso Maria de Mello. *Campinas, município no império*, p. 52.
- 41 PALÁCIO. In: DICCIONÁRIO da Língua Brasileira. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/1%2C2%2C3%2C4/palacio>>. Acesso em: 27 nov. 2017.
- 42 Lemos traz que “Bem ultrapassada a segunda metade do século XIX é que surgiram as novas possibilidades construtivas [...] e com o novo estilo despontaram os tão decantados palacetes dos novos barões do café”. LEMOS, Carlos A. C. *Casa paulista*: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café. São Paulo: Edusp, 1999. p. 184.
- 43 HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira*, p. 18.
- 44 ABRAHÃO, Eliane Morelli. *Morar e viver na cidade-Campinas (1850-1900)*, p. 18.
- 45 PUPO, Celso Maria de Mello. *Campinas, município no império*, p. 43.
- 46 Foi um grande historiador e memorialista da cidade na passagem de fins de 1800 e nas décadas iniciais de 1900. Sendo um dos responsáveis por grande parte da memória escrita desta época. PERSONAGEM: Benedito Octávio (Benedito Otávio). *Pró-Memória de Campinas-SP*, Campinas, 6 jan. 2008. Disponível em: <<http://pro-memoria-de-campinas-sp.blogspot.com/2008/01/personagem-benedicto-octvio.html>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- 47 OCTAVIO, Benedito. *Correio Paulistano*, p. 5.
- 48 Tanto as plantas de Pupo (*Campinas, município no império*, p. 43) quanto as de Benedito Octavio (*Correio Paulistano*, p. 5) não possuem menções ou referências de suas fontes, ou seja, dos profissionais que as desenharam, o que faz com que ambas sirvam de apoio para a comparação e verificação de informações. Entretanto, a nível conclusivo, prevaleceram as informações trazidas nos inventários.
- 49 CMU - Centro de Memória da Unicamp. Conjunto Tribunal de Justiça do Estado de SP, Comarca de Campinas. Inventário de 1902, Ofício 04, Caixa 244, Processo 5899, p.09v.
- 50 CMU - Centro de Memória da Unicamp. Conjunto Tribunal de Justiça do Estado de SP, Comarca de Campinas. Inventário de 1902, Ofício 04, Caixa 244, Processo 5899, p.09v-10v.
- 51 CMU - Centro de Memória da Unicamp. Conjunto Tribunal de Justiça do Estado de SP, Comarca de Campinas. Inventário amigável de 1889, Ofício 02, Caixa 236, Processo 5623, p.02.
- 52 ABRAHÃO, Eliane Morelli. *Morar e viver na cidade-Campinas (1850-1900)*, p. 105.
- 53 *Ibid.*, p. 121.
- 54 “Alcova, s. f. Aposento onde se tem a cama”. ALCOVA. In: DICCIONARIO da língua brasileira. São Paulo: Fapesp, 1832. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/1%-2C2%2C3%2C4/Alcova>>. Acesso em: 29 nov. 2017.
- 55 ALCOVA. In: DICCIONARIO de medicina popular e das ciencias accessorios para uso das familias, contendo a descripção das Causas, symptoms e tratamento das moléstias; as receitas para cada

- molestia; As plantas medicinaes e as alimenticias; As aguas mineraes do Brazil, de Portugal e de outros paizes; e muitos conhecimentos uteis. Paris: A Roger & F Chernoviz, 1890. v. I. p. 96. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/diccionario-de-medicina-popular-e-das-s-ciencias-access%C3%B3rias-para-uso-das-familias/?q=alcova>>. Acesso em: 29 nov. 2017.
- 56 OCTAVIO, Benedito. *Correio Paulistano*, p. 5.
- 57 LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa*: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. São Paulo: Nobel, 1989, p. 208.
- 58 HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira*, p. 29.
- 59 Desse modo, os estratos sociais que maiores benefícios retiravam de um sistema econômico baseado na escravidão e destinado exclusivamente à produção agrícola, procuravam criar, para seu uso, artificialmente, ambientes com características urbanas e europeias. REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 119.
- 60 Segundo Lemos: “O rol de peças do mobiliário é muito interessante porque sugere hábitos, comprova usos e costumes de então”. LEMOS, Carlos A. C. *Casa paulista*, p. 140.
- 61 CMU - Centro de Memória da Unicamp. Conjunto Tribunal de Justiça do Estado de SP, Comarca de Campinas. Inventário de 1902, Ofício 04, Caixa 244, Processo 5899, p. 11-12.
- 62 PUPO, Celso Maria de Mello. *Campinas, município no império*, p. 52-53.
- 63 OCTAVIO, Benedito. *Correio Paulistano*, p. 5.
- 64 ABRAHÃO, Eliane Morelli. *Morar e viver na cidade-Campinas (1850-1900)*, p. 122.
- 65 Informações retiradas a partir da empresa Julio Moraes Restauo e Consultoria, responsável pela retirada e manutenção recente do forro. Disponível em: <<https://www.facebook.com/JMRestau-roeConsultoria/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.
- 66 De acordo com o dicionário de Antonio de Moraes Silva, alpendre se define por “Pórtico sobre pilares ou columns diante da porta de algum edifício “alpendres cobertos” sendo pórticos de passear, abrigados do Sol, e chuva”. A partir dessa definição, esse espaço de circulação condiz à nomenclatura de alpendre. ALPENDRE. In: DICCIONARIO da Língua Portuguesa. Lisboa : Simão Tadeu Ferreira, 1789. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/diccionario/2/alpendre>>. Acesso em: 15 mar. 2019.
- 67 ABRAHÃO, Eliane Morelli. *Morar e viver na cidade-Campinas (1850-1900)*, p. 96.
- 68 Ibid., p. 88.
- 69 CMU - Centro de Memória da Unicamp. Conjunto Tribunal de Justiça do Estado de SP, Comarca de Campinas. Inventário de 1902, Ofício 04, Caixa 244, Processo 5899, p.11-11v.
- 70 CMU - Centro de Memória da Unicamp. Conjunto Tribunal de Justiça do Estado de SP, Comarca de Campinas. Inventário amigável de 1889, Ofício 02, Caixa 236, Processo 5623, pp.01v-02.
- 71 LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa*, p. 138.
- 72 OCTAVIO, Benedito. *Correio Paulistano*, p.5.
- 73 PUPO, Celso Maria de Mello. *Campinas, município no império*, p. 52.
- 74 ABRAHÃO, Eliane Morelli. *Morar e viver na cidade-Campinas (1850-1900)*, p. 77.
- 75 LAPA, José Roberto do Amaral. *A cidade*, p. 199.
- 76 LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa*, p. 252.
- 77 OCTAVIO, Benedito. *Correio Paulistano*, p. 5.
- 78 PUPO, Celso Maria de Mello. *Campinas, município no império*, p. 43.
- 79 ABRAHÃO, Eliane Morelli. *Morar e viver na cidade-Campinas (1850-1900)*, p. 171.
- 80 LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa*, p. 189.
- 81 Com o tempo, porém, definiam-se claramente os jardins do lado, valorizando socialmente as elevações laterais que para eles se voltavam. REIS FILHO, *Quadro da arquitetura no Brasil*, p. 49.
- 82 ARAGÃO, Solange de. *Ensaio sobre a casa brasileira do século XIX*, p. 104.

Solar Monjardim: da casa colonial à casa-museu – Vitória (ES)

Luciana Nemer Diniz¹

INTRODUÇÃO

No século XVI, Vasco Fernandes Coutinho chegou ao Espírito Santo e foi o primeiro donatário da capitania.

A colonização do Espírito Santo seguiu a lógica da expansão portuguesa e implantou os seus núcleos urbanos que eram planejados sob princípios da engenharia militar, que delineava seus primeiros passos adotando as inovações técnicas e científicas do Renascimento.² A formação de Vitória foi promovida pelo Estado e pela Igreja, que eram os principais agentes modeladores das cidades coloniais brasileiras.

Os portugueses ocupavam o litoral, entre o mar, a selva e as tribos, e com sua participação, no século XVI e XVII, houve o desenvolvimento da agricultura baseada no açúcar que se transportava pelos rios e pela costa. O Brasil colonial foi marcado pela exportação de matérias-primas para Portugal. Produtos como o pau-brasil e o açúcar eram embarcados com a utilização de mão de obra indígena e escrava.

Em meados do século XVIII, o Espírito Santo assumiu a função de defesa do ouro das Minas Gerais. Sendo assim, foi proibida a construção de estradas que ligassem o litoral à rica Capitania das Gerais,³ portanto, o escoamento do ouro só aconteceu neste período pelo porto do Rio de Janeiro.

Com a abertura dos portos em, 1808, Vitória passou a comercializar com Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e o exterior. Segundo Souza e Ribeiro, os cais e trapiches da borda do canal eram movimentados por uma economia de subsistência, mas havia a exportação de açúcar, madeira e tecido de algodão.⁴

A ocupação espacial de Vitória nos primeiros séculos se restringiu ao seu núcleo histórico, com edificações locadas na área de topografia acidentada, onde o solo era firme. Estas eram construídas em ladeiras, evitando o risco dos alagamentos pela alta das marés.

Somente no século XIX foram abertas as vias de comunicação para o interior do território colonial, e em 1823, a Vila de Nossa Senhora da Vitória foi levada à categoria de cidade, capital da província do Espírito Santo.

Através da produção cafeeira, que começou tímida, em 1811, o estado do Espírito Santo conseguiu a interligação com o mercado internacional. As consequências da expansão foram: o desbravamento da floresta, a imigração,

a construção de ferrovias e de estradas, a navegação a vapor e o desenvolvimento da capital.

O café foi decisivo para a modificação da situação econômica do estado, chegando a representar 94,33% das exportações capixabas.⁵

HISTÓRIA DA CONSTRUÇÃO

Em 1767, o que hoje é o bairro de Jucutuquara era uma fazenda e a área que atualmente corresponde ao centro da cidade era a Vila de Vitória.

O nome Jucutuquara é dado a um pico de 296 metros, Pico dos Dois Olhos, cuja forma com dois buracos faz relação aos olhos do pássaro, em língua indígena: Jucu-ita-quera e também Yticutuquara que significa conchas suspensas [...] Frente a nós, no topo da serra situada da outra banda, vimos o notável rochedo de Jucutuquara, situado não longe da Vila de Vitoria [...] Diante dele, mais perto do rio, fica a aprazível fazenda Rumão.⁶

Ainda no século XIX, a agricultura capixaba era baseada numa economia de subsistência, mas havia a exportação de açúcar, madeira e tecido de algodão. Em Jucutuquara, como em outras regiões de vale da ilha, as culturas eram: o algodão, a cana-de-açúcar, a mandioca e posteriormente o café. O cultivo se estendia também a mamona, cereais, hortifrutigranjeiros e produção de sal pela proximidade do litoral.

A distância da fazenda à Vila de Vitória, que corresponde a 3km, era percorrida a cavalo, e seus limites abrangiam grandes áreas verdes, mangais e morros, chegando à baía de Vitória. A área da fazenda englobava o que hoje são os bairros de Fradinhos, Maruípe e Jucutuquara. Conforme Gomes, essa região era conhecida como Vila dos Monjardim até o século XIX.⁷ Rocha informa que da propriedade original hoje restam 20.706,50m², nos quais se insere a edificação com 406,61m² de área construída.⁸

A autoria do projeto da sede é desconhecida. Sua implantação à meia encosta justifica-se para o controle das terras, a proteção contra ataques de índios e a maior ventilação. A proximidade do córrego de Jucutuquara permitia a geração de energia para o engenho e a proximidade da baía era fundamental para a comunicação e escoamento da produção.

Vale ressaltar que a vila e seus arredores situavam-se numa ilha onde era fator relevante a ligação com o porto e com o continente. O transporte para estes era realizado por via marítima ou pela ponte da passagem (1801), que ficava localizada na direção oposta à área central, porém no ponto mais estreito para transposição.

A fazenda Jucutuquara era cercada de árvores frutíferas e o nome de sua sede – Solar Monjardim – foi dado em referência à família proprietária. O solar, que foi construído em 1805 e mantido pela família por 150 anos, é um dos raros exemplos remanescentes da arquitetura rural da América

Portuguesa, tendo sido sede de uma das mais tradicionais fazendas do período colonial dedicada também à pecuária (gado).

De acordo com Gomes o solar foi construído no final do século XVIII, por determinação do capitão-mor Francisco Pinto Homem de Azevedo, antigo Governador da Província do Espírito Santo.⁹

A propriedade pertenceu aos padres da Companhia de Jesus, ao comerciante Gonçalo Pereira Pinto, ao capitão-mor Francisco Pinto Homem de Azevedo, a Ana Francisca de Paula e ao coronel José Francisco de Andrade e Almeida Monjardim, do qual herdou o nome.¹⁰

No ano de 1816, a chácara passa aos Monjardim, como dote de casamento de d. Ana Francisca Maria da Penha Homem de Azevedo, filha única do capitão-mor Francisco Pinto Homem de Azevedo, com José Francisco de Andrade e Almeida Monjardim, filho do capitão-mor e governador Inácio João Monjardim (1742-1822) e d. Ana Luíza Porto.¹¹ A Figura 1 apresenta três fotografias: coronel José Francisco Monjardim, d. Anna Francisca Maria da Penha Benedicta Homem de Azevedo Monjardim e Alpheo Adelpho Monjardim de Andrade Almeida.

Para Franco os antecedentes mais antigos da família Monjardim remontam ao século XIII, em Gênova, Itália. O nome Monte Giardino quando chega a Portugal transforma-se em Monjardino.¹² A alteração para Monjardim ocorreu provavelmente pela onda nativista dos primeiros anos da independência do Brasil.

Inácio João Monjardino, segundo Franco, chegou em 1772 à Vila Velha e em 1782 comandava o Forte de São Francisco Xavier de Piratininga. Neste ano foi nomeado capitão-mor e governador da capitania, permanecendo por dezesseis anos.¹³

José Francisco de Andrade e Almeida Monjardim, filho de Inácio João Monjardino (1742-1822) e pai do barão de Monjardim (presidente da Província

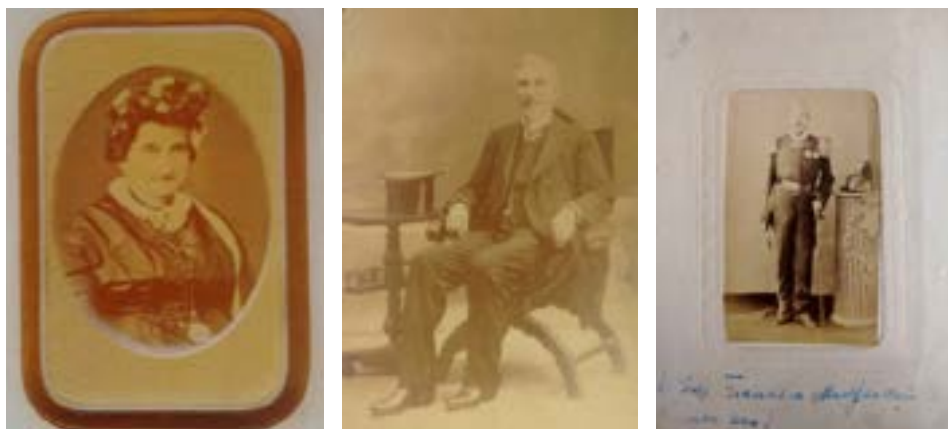


Figura 1 – Da esquerda para a direita, d. Anna Francisca Monjardim, coronel José Francisco Monjardim e Alpheo Adelpho Monjardim. Fonte: MSM, 2017.

do Espírito Santo), nasceu em Vitória em 1797 e também seguiu carreira militar. De acordo com Franco, foi para o Rio de Janeiro abraçar a carreira militar e, de volta à capitania, no posto de alferes, casa-se com d. Anna Francisca Maria da Penha Benedicta Monjardim, nascida em 1797, filha do capitão-mor Francisco Homem Pinto de Azevedo.¹⁴

Do ano de 1816 até 1940, a propriedade e residência rural pertenceram à família Monjardim. A descrição da propriedade por Saint-Hilaire, naturalista francês, que se hospedou no solar no início do século XIX, acrescenta informações importantes:

A habitação de Jucutuquara, para a qual me dirigia, estava construída na localização mais agradável. Era grande, regular e erguia-se à meia encosta sobre o monte coberto de erva rasteira. Em frente à casa estende-se um vale cortado por um regato ladeado por montanhas cobertas de mato, a mais notável das quais era a que dá nome à própria habitação. Grandes rochedos estão dispersos pelo vale. Um engenho e choupanas de negros foram construídos à direita e à esquerda, abaixo da residência do dono. Na extremidade do vale, havia uma plantação de cana-de-açúcar, no meio da qual a vista pousa sobre um grupo de elegantes palmeiras; vêm a seguir os mangues; mas adiante divisa-se parte da baía e, além, algumas montanhas que a limitam ao sul.¹⁵

Alphéo Adelpho Monjardim de Andrade Almeida foi agraciado barão em 1889 e mesmo após sua morte, em 1924, a propriedade, já então desmembrada por força de partilhas, continuou como moradia de seus descendentes.¹⁶ Sucessivos desmembramentos e vendas das terras do barão e de seus descendentes foram ocorrendo para a formação do bairro de Jucutuquara e a necessidade de expansão da malha urbana da capital. As pressões do mercado de terras e do próprio governo para a formação do primeiro bairro operário da cidade motivaram a dissolução da propriedade no século XX. Em 25 de outubro de 1940, o prédio foi tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan).

Os terrenos que formavam a chácara Barão de Monjardim, cujo último proprietário foi Manoel Francisco de Freitas Calazans, foram loteados, por sua determinação, em 1954, de acordo com o Decreto Municipal de 06 de fevereiro, nº. 2457 [...] o imóvel foi alugado ao governo do Estado e a partir de 1942 e de 1944 a 1964 abrigou o Museu Capixaba.¹⁷

O museu, inaugurado em 1939, funcionava até então no antigo Quartel da Polícia Militar no centro da cidade. O acervo do Museu Capixaba foi proveniente de coleções do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo e também do acervo de Olinto Aguirre.

Em 1964 passou a ser gerido pela Secretaria de Difusão e Produção Cultural da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), abrigando então o Museu de Arte e História, que unificou os acervos do Museu Capixaba e do Museu de Arte Sacra. Conforme Gomes, com a criação da Ufes, o governo

da União se interessou em desapropriar o imóvel, que foi adquirido pela Fundação Nacional Pró-Memória na década de 1970.¹⁸

No ano de 1966, informa o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), ocorreu o início da ação para a desapropriação da área com o intuito de preservar a integridade da chácara, processo concluído em 1968.¹⁹ A desapropriação foi fundamental para a concretização da transferência para a Ufes. No ano de 1966, o prédio recebeu também o acervo do Museu de Arte Religiosa do Espírito Santo (que funcionava na Capela de Santa Luzia desde 1945), passando a ser conhecido como Museu de Arte e História da Ufes, que funcionou até 1969.

De 1969 a 1972, foram efetuadas obras de recuperação, ficando o prédio ainda fechado à visitação pública. Nesse período, após as gestões ocorridas entre o Iphan e a Ufes, o museu é reaberto.²⁰ Em 1980 é inaugurado o Museu Solar Monjardim, ainda sob administração da Ufes, e a proposta, mantida até os dias atuais, foi de reconstituir uma residência rural e o contexto sociocultural de uma família abastada.

Após 20 anos sob gestão da universidade, passa a ser administrado pela 6ª Sub-regional/Iphan, e assim permanece até 2009. Em 2001 passou a abrigar, no pavimento inferior, a sede da então 6ª Sub-regional da 6ª Superintendência Regional. Desde 2009, o museu público histórico brasileiro passou a integrar a rede de museus do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), a quem cabe a administração. O Ibram é uma autarquia que surgiu a partir da cisão do antigo Departamento de Museus do Iphan (Demu). O Museu Solar Monjardim é o único museu federal em Vitória vinculado ao Ministério da Cultura.

DOS PROGRAMAS DISTRIBUTIVOS E AMBIENTES: DA SEDE DA FAZENDA À CASA-MUSEU

O edifício possui planta retangular coberta por telhado de quatro águas de telha, canal com beiral terminando em cachorro. A camarinha, construída em meados do século XIX, ocorreu em função do aumento da família e da necessidade de ampliação. Após a reabertura do museu, este cômodo foi ambientado como local das moças solteiras e das crianças.

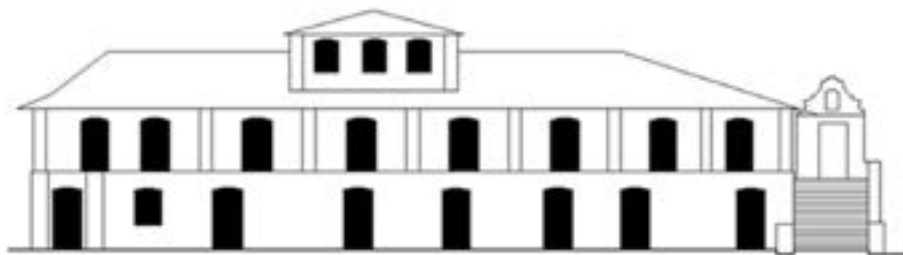


Figura 2 – Fachada Solar Monjardim: relação de cheios um pouco superior aos vazios, vãos desalinhados. Fonte: Iphan Arquivos da 21ª SR.

A arquitetura do Solar Monjardim não deixa dúvida sobre sua origem barroca, no modelo típico da arquitetura mineira setecentista e, antes ainda, com componentes claros da arquitetura bandeirista introduzidos pelos paulistas nas terras das Minas Gerais.²¹ A forma do solar está ligada à origem dos proprietários e a aspectos regionais. A construção de aspecto maciço apresenta predominância de cheios (alvenarias) sobre os vazios (esquadrias) (Figura 2).

Ao descrever a casa bandeirista em seus programas, Lemos afirma que estes são condicionadores do partido arquitetônico. Apresenta em sua explicação a casa de Antônio Toledo Lara, cuja implantação em meia encosta se assemelha a do Solar Monjardim.²²



Legenda:

● setor de serviço; ● setor íntimo; ● setor social; ● setor religioso;

Vis – recepção visitantes; Va – varanda; Sa – sala; Es – escritório; Sj – sala de jantar; Ca – capela; Sa – sacristia; Q – quarto; Sb – sala de banho; Co – cozinha; Al – alpendre; e Rt – reserva técnica.

Figura 3 – Plantas do porão, 1º pavimento e camarinha: Solar Monjardim. Fonte: *Solar Monjardim: um estudo sobre a arquitetura rural capixaba*, p. 74-77.

O casarão hoje em dia possui, conforme exemplificado na Figura 3, duas salas, escritório e uma longa varanda onde se localiza a capela dedicada a Nossa Senhora do Carmo e a sacristia. O setor íntimo está formado por três quartos (a camarina está funcionando como depósito) e sala de banho. Compõem ainda a planta: o porão, a recepção dos visitantes, a cozinha, duas circulações, alpendre e reservas técnicas.

Quanto à casa bandeirista rural, quase nada sabemos de positivo em relação ao programa que a norteou, como já dissemos, e volta e meia voltaremos aqui a este assunto intrigante ou instigante, que nos leva a conjeturas variadas, às vezes muito ligadas ao excesso de imaginação, como surgem alguns textos de autores que trataram do tema. Mas um fato é certo: por mais de duzentos e cinquenta anos a planta e mesmo o partido arquitetônico da casa roqueira colonial da bacia do Tietê não tiveram alterações significativas.²³

Assim como nas casas descritas por Carlos Lemos, no Solar Monjardim, o alojamento dos escravos e pequenas indústrias caseiras eram externos ao prédio. O solar teve a sua configuração interna alterada em função das adaptações a diferentes usuários durante vários períodos históricos e utilização contínua. Gomes afirma que algumas reformas foram responsáveis por descaracterizar a construção com a consequente demolição de elementos que particularizavam alguns ambientes, o que leva à incerteza de alguns aspectos da sua distribuição espacial original.²⁴

No primeiro pavimento, o porão abriga a administração do solar. Pelo desnível do terreno, o porão não possui muita profundidade como pode ser observado na Figura 3 e na fachada lateral esquerda, representada pela aquarela produzida pela autora, o que é demonstrado na Figura 4.



Figura 4 – Solar Monjardim: fachada lateral esquerda e frontal. Fonte: acervo pessoal de Luciana Nemer Diniz, 2017.

Apresentando apenas uma janela e sete portas, é um ambiente longo antes utilizado como depósito. A estrutura do porão é, conforme Gomes, de pedra de mão e argamassa de cal, formando firmes e grossas paredes.²⁵ Para facilitar o funcionamento da administração, foram instalados dois sanitários e uma pequena copa. Todas as esquadrias de madeira do pavimento possuem encaixe macho-fêmea e algumas portas são do tipo holandesa ou saia e blusa (divididas horizontalmente de modo que a parte inferior e superior podem ser abertas de maneira independente). O porão possui forro e piso em madeira.

O térreo da fachada posterior é o pavimento do sobrado, isso se deve ao fato da casa ser ancorada, ou seja, em dois níveis como as residências da fase açucareira da arquitetura rural paulista e da terceira fase da arquitetura rural mineira, que também aproveitava a meia encosta.

O desnível do terreno foi utilizado para implantar o edifício. Este pavimento, onde está instalado o museu, possui vários ambientes de convívio social, íntimos e de serviço. Atualmente são encontrados quatro acessos na casa (três na fachada posterior) e o principal na lateral direita.



Figura 5 – Solar Monjardim: capela e porão. Fonte: acervo pessoal de Luciana Nemer Diniz, 2017.



Figura 6 – Solar Monjardim: fachada lateral direita e posterior. Fonte: acervo pessoal de Luciana Nemer Diniz, 2017.

Como citado anteriormente, o solar é atualmente um museu-casa, ambientado como uma moradia rural do século XIX, com a distribuição dos cômodos definida a partir dos usos e das noções de convívio social e de privacidade daquele período, tal definição ocorreu na década de 80 do século passado e a pesquisa para reconstituição da residência se deu sob responsabilidade da Ufes, que considerou as características das residências rurais do mesmo período e o nível social de uma família de classe alta.

O guia de visitação produzido pelo Ministério da Educação (MEC), pela Ufes e pelo Sphan descreve o mobiliário, os vidros e cristais, as porcelanas e lampiões. De todo o acervo, é possível afirmar que a cama do quarto do barão pertenceu de fato a ele e foi doada pela família para o museu.

A varanda, fechada com janelas rasgadas com guarda-corpo entalado de madeira, circunda dois lados da casa, garantindo a ventilação e a iluminação através de dez vãos de portas protegidos por guarda-corpos vazados. Ela serve como circulação e permite o acesso à sala de visitas, à sala de jantar e à capela. É importante observar a presença de um pilar na área da capela, simétrico ao da varanda. Como a sacristia e a capela foram ambientes criados após 30 anos da construção do casarão, há de se supor que faziam parte da varanda, que anteriormente à referida reforma tinha o desenho circunscrito (em três lados da edificação).

A capela e a sacristia foram cômodos criados na residência em 1842 para o padre Diogo Antônio Feijó celebrar as missas. Amigo da família, ele foi deportado depois da rebelião de Sorocaba.²⁶ A capela, ao fundo da varanda, que abrigava a vida religiosa cotidiana dos ocupantes da residência (família, serviçais e agregados), era o local para as cerimônias. Devido à distancia da zona urbana, em fazendas e chácaras, um sacerdote, que também atendia a comunidade dos arredores, vinha celebrar os cultos aos domingos.

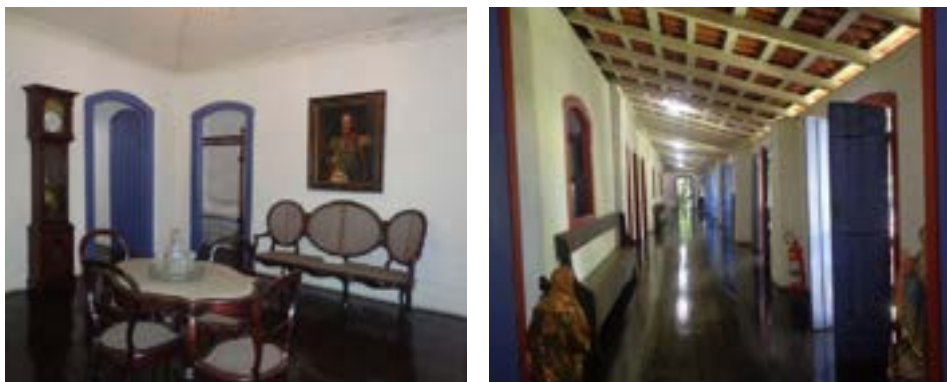


Figura 7 – Solar Monjardim: varanda e sala de visitas. Fonte: acervo pessoal de Luciana Nemer Diniz, 2017.

A varanda do solar em muito se assemelha às varandas apresentadas em fazendas mineiras do tempo do açúcar e à casa Bandeirista. Lemos a nomeia de varanda entalada e ilustra a solução com imagens da fazenda São Francisco, em Uberlândia, Minas Gerais, da chácara do Quinzinho, em Sorocaba e da fazenda Alves, em São Luís do Paraitinga, ambas no estado de São Paulo.²⁷ Também é encontrado o modelo na muito estudada Casa do Padre Inácio, em Cotia, São Paulo. Tais exemplos corroboram a afirmação de se tratar de um modelo recorrente.

A sala de visitas formava o núcleo da habitação, com a melhor mobília e a mais bonita ornamentação. Esta sala é ladeada por dois quartos (um de casal e o outro de solteiro) e pelo escritório do barão e envolta nos dois outros lados pela varanda para qual possui dois acessos e duas janelas. Seu forro é de gamela, normalmente utilizado em locais de convívio social, conferindo destaque, já que nos outros cômodos, o forro utilizado é do tipo saia-camisa. A varanda tem a sua cobertura em telha-vã.

A sala de jantar era um espaço de ostentação, ricamente ornada com seus preciosos mobiliários. Com entrada pela sala de jantar, o quarto de hóspedes era reservado a amigos e correligionários. Ambas as salas fazem a articulação dos espaços e dão acesso aos quartos e ao escritório, que pode ter sido mais um quarto, por apresentar uma porta de acesso diferenciada dos demais quartos e semelhante à do acesso principal.

Esse pavimento é constituído por pilares de pedra com argamassa de cal, sendo uma estrutura independente. Os fechamentos são em pau a pique nos compartimentos internos e tijolo maciço cerâmico na varanda e na periferia da construção.

As esquadrias são de madeira com trabalhos de encaixe macho e fêmea, bem diferenciadas umas das outras. O assoalho é todo em madeira com exceção da cozinha, da reserva técnica e da sala de banhos, esta em grani-lite. Gomes acrescenta que, na sala de estar e na sala de jantar, as tábuas de madeira que compõem o piso são mais largas que nos demais ambientes.²⁸

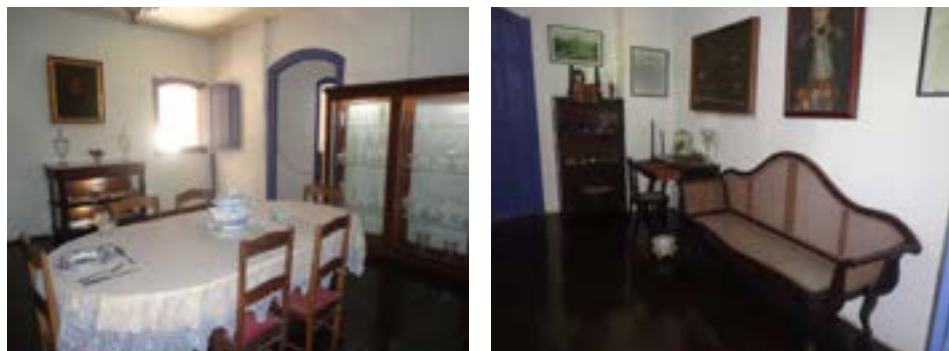


Figura 8 – Solar Monjardim: sala de jantar e escritório. Fonte: acervo pessoal de Luciana Nemer Diniz, 2017.

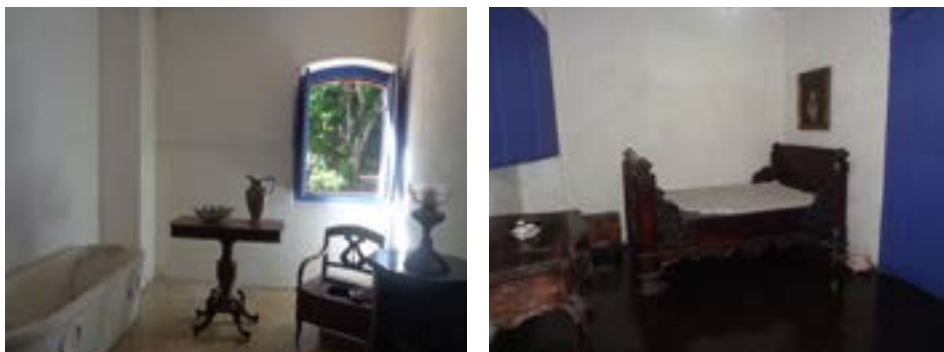


Figura 9 – Solar Monjardim: quarto de banho e quarto do barão. Fonte: acervo pessoal de Luciana Nemer Diniz, 2017.

O escritório era usado para estudo, escrituração dos negócios e correspondência, sendo um espaço masculino. Do lado oposto da sala de jantar, o quarto hoje nomeado como do barão também possui, como o escritório, ventilação e iluminação indireta pela varanda.

Na concepção da casa, não existia quarto de banho como na maioria das casas rurais. O compartimento de banho só passou a existir nas casas no século XIX, com a entrada de outros materiais. Escolheu-se fazer uma ambientação que mostrasse os artefatos de higiene em conjunto. A banheira em mármore branco importado era uma comodidade só acessível para a elite e chegou ao Brasil apenas no século XX.²⁹

Ao contrário de toda a frente da casa, que se destinava ao encontro formal com o mundo exterior, os cômodos de dormir, situados na parte posterior da sala de estar, eram voltados para a fachada dos fundos. A área íntima era vedada à vista de estranhos. Os quartos de casal e de solteiro possuem janelas geminadas, que podem ser vistas nas Figuras 6, 10 e 12.

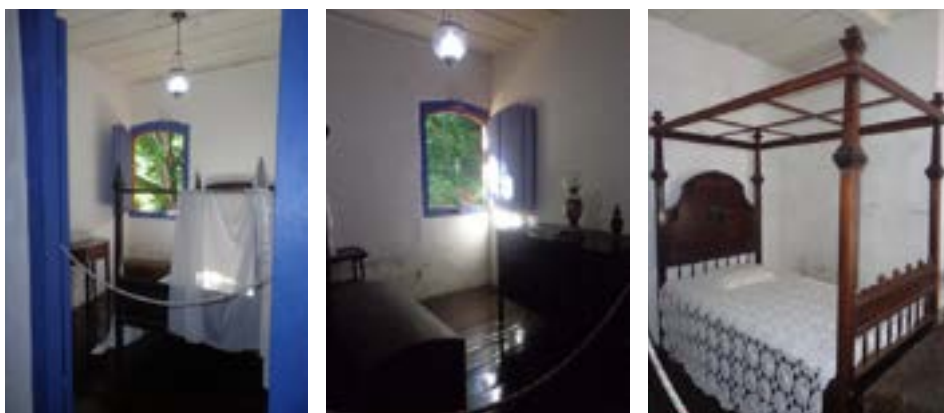


Figura 10 – Solar Monjardim: quarto de casal e quarto de solteiro. Fonte: acervo pessoal de Luciana Nemer Diniz, 2017.

O quarto de hóspedes, situado no corpo da morada, era reservado à hospitalidade para amigos e correligionários. O espaço hoje ocupado pela recepção aos visitantes pode ter sido um quarto de hóspedes. Nas fazendas, a presença do quarto de hóspede era fundamental, tendo em vista o tempo gasto nos deslocamentos. Quando estes eram comerciantes, tropeiros e pessoas não íntimas da família, pernoitavam nos quartos externos, de serviço. Segundo o Museu Solar Monjardim, visitantes ilustres se hospedaram no solar, entre eles o naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, o padre Diogo Feijó e o senador Nicolau dos Campos Vergueiro.³⁰



Figura 11 – Solar Monjardim: cozinha e torre sineira. Fonte: acervo pessoal de Luciana Nemer Diniz, 2017.

Com seu piso em tijoleira cerâmica, indicando uso de serviço, a cozinha era o principal espaço de convivência doméstica da residência. De acordo com o Iphan, em 1972 foi consolidada e substituída a verga de madeira da sineira, e em 1984, na cozinha, ocorreu a substituição dos ladrilhos hidráulicos do piso por lajotões. No pavimento está demarcada também a área destinada à reserva técnica e ao alpendre. A primeira é constituída de três cômodos, sendo dois pequenos, como depósitos junto à cozinha, e o terceiro, maior, com janela e porta para a área externa.

O alpendre faz a ligação da fachada posterior com a sala de jantar. Segundo Rocha, a fachada posterior foi, literalmente, violentada pela colocação da escada de acesso para o alpendre sobre um piso de tábuas corridas que não se justifica numa área externa.



Figura 12 – Solar Monjardim: fachada lateral esquerda e posterior. Fonte: acervo pessoal de Luciana Nemer Diniz, 2017.

A camarinha localizada no terceiro nível é acessada pela referida escada e composta por um vestíbulo e um amplo quarto. O vestíbulo possui forro do tipo saia-camisa e o quarto, do tipo gamela. A escada em madeira é íngreme e estreita, adaptada ao vão.



Figura 13 – Solar Monjardim: fachada frontal. Fonte: acervo pessoal de Luciana Nemer Diniz, 2017.

As alvenarias são em pau a pique e as esquadrias se diferem das demais, apresentando caixilho de vidro com o sistema de abertura em guilhotina. A construção da camarinha alterou o equilíbrio horizontal do prédio, visto que ela é deslocada para a esquerda do eixo central, como pode ser observado na Figura 13.

As aberturas do solar possuem vãos com vergas em arco abatido e batente de madeira. Os vãos do pavimento inferior não correspondem ao mesmo ritmo dos vãos do pavimento superior e as esquadrias não estão alinhadas.



Figura 14 – Solar Monjardim: fachada lateral direita e frontal. Fonte: acervo pessoal de Luciana Nemer Diniz, 2017.

De acordo com Gomes, na fachada lateral esquerda havia uma porta que atualmente é uma janela. Na fachada posterior ocorreu o aparecimento de uma báscula, que depois se tornou janela e na mesma fachada uma porta foi fechada e substituída por uma janela. A escada de pedra à direita, que pode ser vista nas Figuras 13 e 14, é o acesso principal da casa. Também de pedra é a calçada que rodeia todo perímetro da edificação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Solar Monjardim é um patrimônio para ser conhecido por pesquisadores ao longo de muitas visitas. As incursões desta pesquisadora, iniciadas em 2014, permitiram o aprendizado e ainda se tem muito a observar. A coleta

de dados mais aprofundada no ano de 2017 e as inúmeras visitas para desenho permitiram observar detalhes que a captura da imagem fotográfica deixaria passar pelo imediatismo – desde a cobertura de telhas coloniais, com seu caimento, encachorramento e curtos beirais e a presença da camarinha assimétrica, a fachada até o assente das pedras irregulares do piso. Diversos detalhes das esquadrias (inclusive o desalinhamento) da modulação estrutural e da torre sineira na lateral foram percebidos em suas minúcias.

Do conteúdo neste artigo exposto deve-se apreciar a história da família que residiu e utilizou em toda a sua potencialidade a chácara e a casa nesta aprazível encosta no bairro de Jucutuquara. O casarão, voltado para a baía de Vitória, nesse rincão capixaba é uma lição de história do Brasil Colônia, Império e República. A ambiência reproduzida, o afastamento do murmurinho do centro da cidade, os caminhos, o paisagismo remetem ao tempo antigo, criando uma ambiência adequada à nostalgia, um mergulho no passado.

NOTAS

- 1 Luciana Nemer Diniz é professora da Universidade Federal Fluminense (UFF) – Departamento de Arquitetura e Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Especialista em arquitetura e urbanismo na área de expressão e maquetes. Líder do Grupo de Pesquisa em Análise e Representação da Forma. Pesquisadora do Grupo de Pesquisas Transdisciplinares em Artes e Arquitetura e do Grupo de Pesquisas Teóricas em História e Crítica de Arte Moderna e Contemporânea da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Autora de dois livros e inúmeros artigos científicos, trabalha há 25 anos na área acadêmica. Com experiência em projetos arquitetônicos, atua como orientadora da Empresa Júnior da UFF. Possui graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestrado em engenharia civil na UFF e doutorado em engenharia de produção no Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisas de Engenharia (Coppe), da UFRJ. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Ufes. E-mail: luciananemerdiniz@gmail.com.
- 2 SOUZA, Luciene; RIBEIRO, Nelson. *Urbanismo colonial: vilas e cidades de matriz portuguesa*. Rio de Janeiro: PoD, 2009. p. 166.
- 3 BITTENCOURT, Gabriel Augusto de Mello. *A formação econômica do Espírito Santo: o roteiro da industrialização, do engenho às grandes indústrias (1535-1980)*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1987a. p. 46.
- 4 SOUZA, Luciene; RIBEIRO, Nelson. *Urbanismo colonial*, p. 55.
- 5 BITTENCOURT, Gabriel Augusto de Mello. *Café e modernização: o Espírito Santo no século XIX*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1987b. p. 104.
- 6 FARIA, Willis de. Jucutuquara – o Bairro Operário – o início da “Nação” – “a Villa Monjardim”. Disponível em: <<http://deolhonailha-vix.blogspot.com.br>>. Acesso em: 18 fev. 2014.
- 7 GOMES, Lorenza Cosme. *Solar Monjardim: um estudo sobre a arquitetura rural capixaba*. 2005. 140 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Espírito Santo, Vitória, 2005. p. 70.
- 8 ROCHA, Isabel. *Correspondência entre a superintendência regional (ES) e o escritório técnico de vassouras (RJ): unidades do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN*. Vassouras: Iphan, 2004. p. 2.
- 9 GOMES, Lorenza Cosme. *Solar Monjardim*, p. 69.
- 10 MUSEU Solar Monjardim. *Museusbr*, [20--?]. Disponível em: <<https://bit.ly/2wmQYrb>> Acesso em: 18 maio 2014.
- 11 Museu Solar Monjardim. *500 anos da casa no Brasil*. Vitória: MSM, 2000. p. 1.

- 12 FRANCO, Sebastião Pimentel. *Pesquisa e texto*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 1986. p. 5.
- 13 FRANCO, Sebastião Pimentel, *Pesquisa e texto*, p. 5.
- 14 Ibid., p. 5.
- 15 SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Espírito Santo e Rio Doce*. São Paulo: Itatiaia, 1974. p. 39-40.
- 16 Museu Solar Monjardim. *500 anos da casa no Brasil*, p. 1.
- 17 Museu Solar Monjardim. *500 anos da casa no Brasil*, p. 1-2.
- 18 GOMES, Lorenza Cosme. *Solar Monjardim*, p. 69, p. 72.
- 19 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Anamnese*. Vitória: Iphan, 2004. p. 1.
- 20 Museu Solar Monjardim. *500 anos da casa no Brasil*, p. 2.
- 21 ROCHA, Isabel. *Correspondência entre a superintendência regional (ES) e o escritório técnico de vassouras (RJ)*, p. 4-5.
- 22 LEMOS, Carlos A. C. *Casa paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café*. São Paulo: Edusp, 2015. p. 28.
- 23 Ibid., p. 21.
- 24 GOMES, Lorenza Cosme. *Solar Monjardim*, p. 73.
- 25 Ibid., *Solar Monjardim*, p. 73.
- 26 Museu Solar Monjardim. *500 anos da casa no Brasil*, p. 5.
- 27 LEMOS, Carlos A. C. *Casa paulista*, p. 105, 129 e 138.
- 28 GOMES, Lorenza Cosme. *Solar Monjardim*, p. 75.
- 29 Museu Solar Monjardim. *500 anos da casa no Brasil*, p. 3-4.
- 30 Museu Solar Monjardim. *500 anos da casa no Brasil*, p. 2.

Morar aristocrático no Flamengo: particularidades da residência Martins de Almeida

Denise Vianna Nunes¹

INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga uma residência senhorial carioca construída entre 1928 e 1929, por encomenda do casal Sylvia de Faro Lacerda (1901-1988) e Galeno Martins de Almeida (1868-1948), especialmente no seu aspecto de implantação, arquitetônico e distributivo. A edificação com dois pavimentos situava-se à rua Princesa Januária nº 16 e nº 18, no bairro do Flamengo, e estava implantada no alinhamento da via em terreno com testada de cerca de 26m. Sua fachada principal apresentava um grande número de portas e janelas com alguns ornamentos e acabamento austero, quase uma fortaleza voltada para um pátio interno. Nos interiores, em contraponto, havia numerosos elementos integrados e farto mobiliário. As plantas obtidas no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ) e o material iconográfico do acervo da família comprova a compartimentação dos espaços internos em recepção, biblioteca, sala de bilhar, de música, de estar e jantar, entre outros. Diversas publicações em jornais também descrevem os muitos ambientes e o requinte de seu interior e das recepções que ali ocorriam. Após o falecimento do proprietário (1948), foi alugada para uma escola e, em 1973, vendida para a construção do edifício Visconde de Taunay.

Os proprietários, como muitos membros da elite de seu tempo, viajavam com frequência para a Europa e cultivavam hábitos franceses. De perfil conservador e monarquista, eram bem relacionados nos meios sociais e políticos paulista e carioca. Galeno foi fazendeiro, advogado e promotor público, e dedicou-se na maturidade a colecionar arte, livros, pratarias, louças e cristais, deixando descrita a origem da pesquisa e compra de grande parte das peças de sua coleção.

Este artigo apresenta o estado da arte da pesquisa em desenvolvimento, que busca se aprofundar no estudo dos espaços de morar no século XX no Rio de Janeiro.² As análises se basearam em fontes primárias, como o inventário do proprietário, a escritura da casa, o material iconográfico do acervo da família e plantas de parte do palacete obtidas no AGCRJ.

OS PROPRIETÁRIOS

Galeno Martins de Almeida (1868-1948) nasceu em Valença (RJ), mas passou a infância e a juventude em São Paulo. Figura bem relacionada nos

meios sociais e políticos paulista (foi colega de turma no curso de direito do presidente Washington Luís) e carioca (promovia saraus todo segundo sábado do mês em seu palacete). Segundo o jornal *O Globo* de 1 de fevereiro de 1948, foi cultor das belas-artes, transformou sua casa num museu de objetos do mais apurado gosto e teve o mérito de reunir em sua biblioteca a maior parte das obras existentes sobre o nosso país, possuindo assim valiosíssima brasileira.

Sylvia de Faro Lacerda (nome de solteira, 1901-1988) cresceu em ambiente de cultura e arte. Seu avô, Luis Pereira de Faro, adquiriu a Chácara da Cabeça, ainda existente no alto da rua Faro (bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro) e frequentava o palacete de seu primo Henrique Lage (atual Parque Lage). Seu pai, João Baptista de Lacerda, foi diretor do Museu Nacional. Formada em química, ajudou Galeno a catalogar sua coleção.

Galeno e Sylvia se casaram em 6 de dezembro de 1927, mesmo ano em que os terrenos da rua Princesa Januária foram adquiridos. Tiveram dois filhos (Figura 1).



Figura 1 – Família Martins de Almeida, final da década de 1930.
Fonte: acervo da família.

A LOCALIZAÇÃO: O BAIRRO DO FLAMENGO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a cidade do Rio de Janeiro se expandiu a partir de seu núcleo central devido a fatores como o desenvolvimento dos meios de transporte, a abertura de novas vias e a modernização das técnicas construtivas no Brasil.

Na década de 1920, começaram a surgir os primeiros arranha-céus de uso misto na Cinelândia e nos bairros litorâneos da zona sul, mas, em especial, nos bairros mais tradicionais, como o Flamengo, ainda estavam sendo construídas luxuosas residências particulares, referenciadas nos espaços compartimentados, no mobiliário e nos revestimentos encontrados nos palacetes europeus do século XIX. A ocupação residencial da zona sul ocorreu de modo diferenciado entre os bairros devido a vários fatores, entre eles a história de cada lugar, e pelo fato de seus habitantes terem pertencido a extratos sociais diversos.

A sofisticação que cercou o bairro [de Copacabana], [...] não foi, entretanto, forte o bastante para logo ameaçar a primazia das antigas regiões residenciais ao longo da baía de Guanabara, que disputaram por décadas com os bairros atlânticos as parcelas mais abastadas da população carioca. Botafogo, Laranjeiras, mas, sobretudo, a linha litorânea do Flamengo e do Morro da Viúva, permaneceram por muitos anos como reduto dos apartamentos essencialmente urbanos e elegantes, deixando à Copacabana a aura do morar balneário.³

O bairro do Flamengo foi, desde o século XIX, local de moradia de um grupo social de alto poder aquisitivo – inicialmente pessoas pertencentes à corte portuguesa e, no século XX, membros do corpo diplomático das embaixadas –, o que se explica pela proximidade com a área central da cidade e pela presença da sede do Governo Federal da República do Brasil (1889-1960) – o Palácio do Catete – na faixa litorânea do bairro. Segundo estudo de Flávio Villaça (1978),⁴ o Flamengo, no início do século XX, detinha *status* de local de morar de modo luxuoso e fundamentalmente tradicional e aristocrático. Seus habitantes tinham grande apego ao lugar e dele não se afastaram mesmo quando a área urbana se expandiu para seus arredores. Este autor concluiu ainda que o grupo tinha uma demanda específica de requisitos para sua moradia: quantidade de espaço para a casa, qualidade do meio ambiente, tipo de vizinhança e exclusividade residencial. Assim sendo, nesse período era previsível que um casal de perfil tradicional e alto poder aquisitivo escolhesse o bairro do Flamengo como endereço para sua residência (Figura 2).

A edificação se localizava próxima à avenida de Ligação, atual avenida Oswaldo Cruz, na rua Princesa Januária, números 16 e 18.

Observa-se que, no final da década de 1920, havia ainda muito poucos edifícios em altura no bairro (os assinalados em vermelho na Figura 2, prova-



Figura 2 – Bairro do Flamengo, Carta Cadastral de 1935, baseada no levantamento aerofotogramétrico de 1928. Fonte: AGCRJ.

velmente em razão do perfil conservador de seus moradores e dos muitos palacetes existentes na área, em especial nas proximidades do Morro da Viúva, como se pode observar nas Figuras 2 e 3).



Figura 3 – Vista aérea de parte do bairro do Flamengo, década de 1920. Fonte: Acervo do Serviço de Documentação Geral da Marinha.

A IMPLANTAÇÃO

A residência Martins de Almeida foi implantada em três terrenos contíguos situados na pequena rua Princesa Januária (uma quadra), no bairro do Flamengo, números 16 e 18 – este resultado do remembramento do terreno nº 18, com 12m de testada, e faixa de 5m adquirida ainda no ano de 1927 (Figura 4).

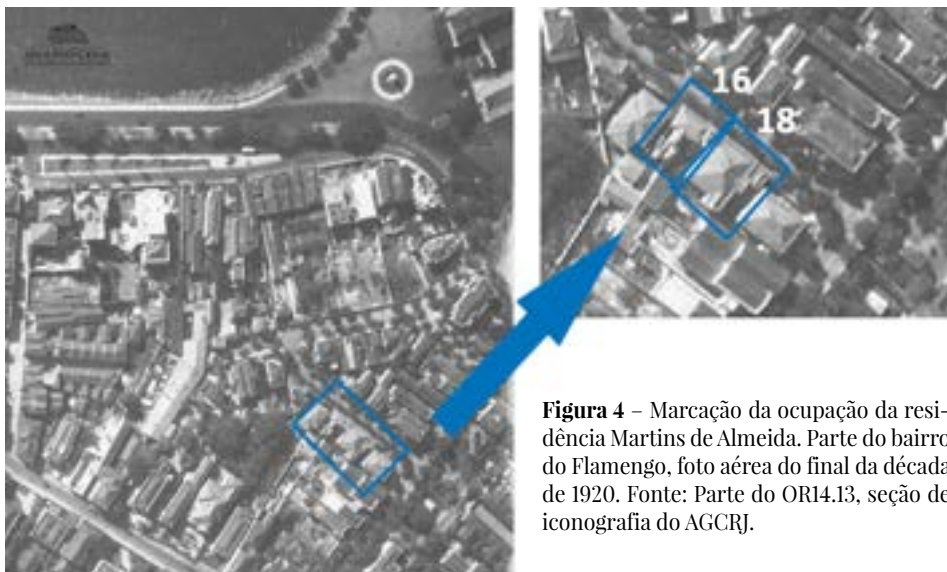


Figura 4 – Marcação da ocupação da residência Martins de Almeida. Parte do bairro do Flamengo, foto aérea do final da década de 1920. Fonte: Parte do OR14.13, seção de iconografia do AGCRJ.

OS PROJETOS PARA O TERRENO DE Nº 18

Em 18 de agosto de 1927, o proprietário apresentou à Directoria Geral de Obras e Viação da Prefeitura do então Districto Federal um projeto para o terreno de nº 18 (nº 18.401/27). Ainda no mesmo ano, adquiriu um terreno adjacente e apresentou novo projeto (nº 10.403/27), obtendo o habite-se em 22 de fevereiro de 1929.⁵ As plantas do primeiro projeto se encontram arquivadas no AGCRJ, e as do segundo não foram encontradas. No entanto, analisando-se as imagens aéreas obtidas pelo perímetro da edificação efetivamente construída, concluiu-se que o projeto inicial pode ter sido aproveitado, mas de forma espelhada e a nova área acrescida teria dado origem a uma garagem no limite com o terreno de nº 16.

O projeto de nº 18.401/27, arquivado no AGCRJ, está parcialmente danificado, o que não permite a completa leitura das plantas (Figura 5). Foi realizado pela construtora J. Baerlein & Co. Engenheiros construtores (obra nº 1.135, desenhos números 1.152 a 1.154). A planta do primeiro pavimento, que pelo processo, apreende-se, não seria de ocupação, apresenta os seguintes espaços voltados para a via: *hall* de entrada com escada, sala de bilhar com *fumoir* anexo, *porte cochère* (acesso abrigado para o automóvel) e salão. Há ainda outros espaços no interior com a denominação apagada. Apesar da argumentação de que esse pavimento seria um porão para a exposição de objetos, o projeto foi indeferido devido ao pé-direito proposto de 2,80m (não estava de acordo com o Decreto Municipal nº 2.087, então vigente).

No segundo pavimento, o *hall* de chegada da escada funcionava como local de distribuição de fluxos: dava acesso aos espaços voltados para a via, como a biblioteca, a sala de espera, a sala de visitas e diversos outros, cuja nomenclatura não é legível – possivelmente a quartos e banheiros –, deixando, no entanto, clara a grande compartimentação do pavimento.

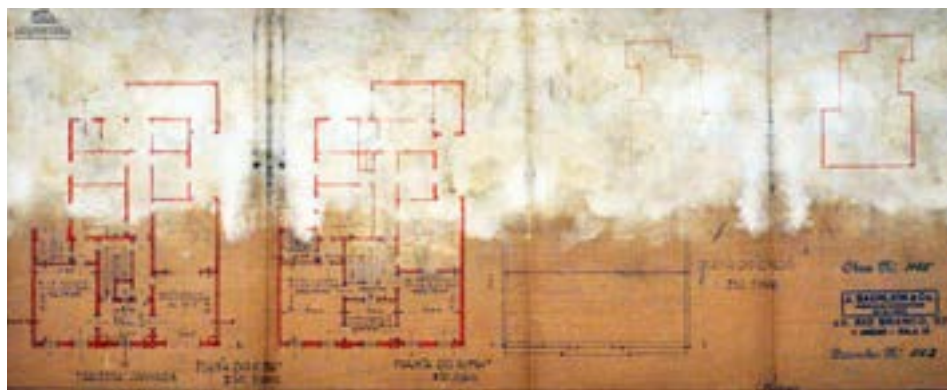


Figura 5 – Plantas baixas e implantação da casa nº 18 – processo nº 18.401/27. Fonte: AGCRJ.



Figura 6 – Vista parcial da residência nos anos 1970. Fonte: Acervo da Família Martins de Almeida.

O desenho do projeto de fachada principal apresentado no projeto nº 18.401/27 foi alterado. A construída se assemelhava muito com o projeto da fachada da casa nº 16 (Figura 6). Apenas as disposições de portas no primeiro pavimento foram alteradas. Havia uma porta de serviço na divisa esquerda e a entrada da garagem, na divisa direita (vistas do ponto de vista da rua). A porta principal de acesso se encontrava no centro da fachada. Os elementos decorativos remetiam de forma simplificada à ornamentação conhecida como Luís XVI, com consoles e medalhões. O revestimento do embasamento mimetizava pedra, em bossagem, até cerca de 2m de altura, sendo então substituído por emboço pintado. O telhado se encontrava escondido por platibanda.

Diante da dificuldade de compreensão plena dos espaços internos da residência, procurou-se sua descrição no inventário dos bens do proprietário, localizado em São Paulo (processo nº 8.337/48, p. 114), onde constam, para o primeiro pavimento: *hall*, duas salas, três quartos, escada de serviço, dois banheiros e tanque. O segundo pavimento seria composto de três salas, quatro quartos, dois banheiros, copa/cozinha, varanda e área na frente.

O PROJETO PARA O TERRENO DE Nº 16

Em 8 de novembro de 1928, foi assinada a escritura no terreno de nº 16 e, em 13 de novembro de 1929, foi concedido o habite-se da edificação.⁶ Apesar de se tratar de uma construção isolada, o projeto de nº 6.183/28, encontrado

no arquivado no AGCRJ, revela ligação do terreno com o de nº 18, pertencente ao mesmo proprietário, por meio da abertura de portas, tanto no primeiro pavimento como no segundo. Portanto pode-se afirmar que a residência era constituída pelas duas edificações.

O projeto dessa casa aparece assinado por um construtor – Manoel Pedro Gonçalves. Segundo relato da família, o primeiro pavimento seria destinado à moradia do motorista (entrada, saleta, dormitório, sala de jantar, banheiro) e local de serviços (rouparia, cozinha etc.), e o segundo foi, por alguns anos, moradia de uma irmã solteira da proprietária (escada, *hall*, sala de jantar, *toilette*, quarto, banheiro, cozinha, rouparia e terraço), conforme apresenta a Figura 7.

A proposta de fachada principal apresentada no projeto da casa nº 16 é muito próxima do que foi efetivamente construído, e seus elementos foram provavelmente replicados da fachada da casa nº 18, buscando uma continuidade. A fenestração em madeira é longilínea, em cinco unidades e se

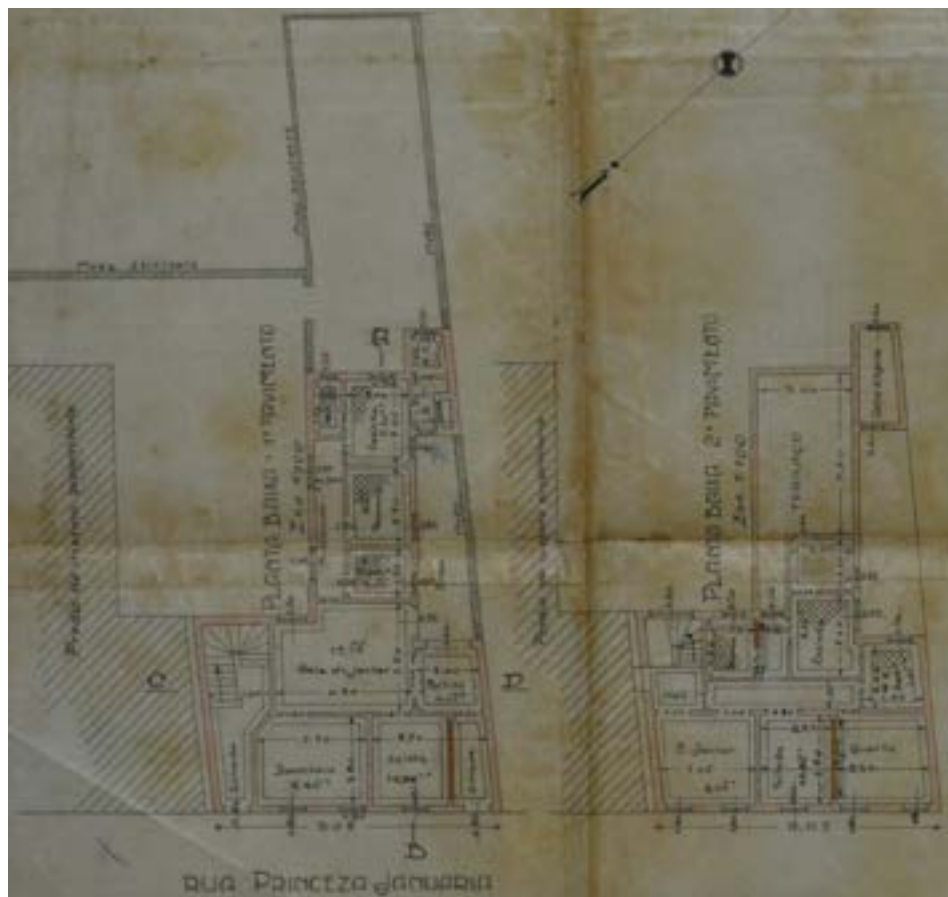


Figura 7 – Plantas baixas da casa de nº 16. s.d. Fonte: AGCRJ.

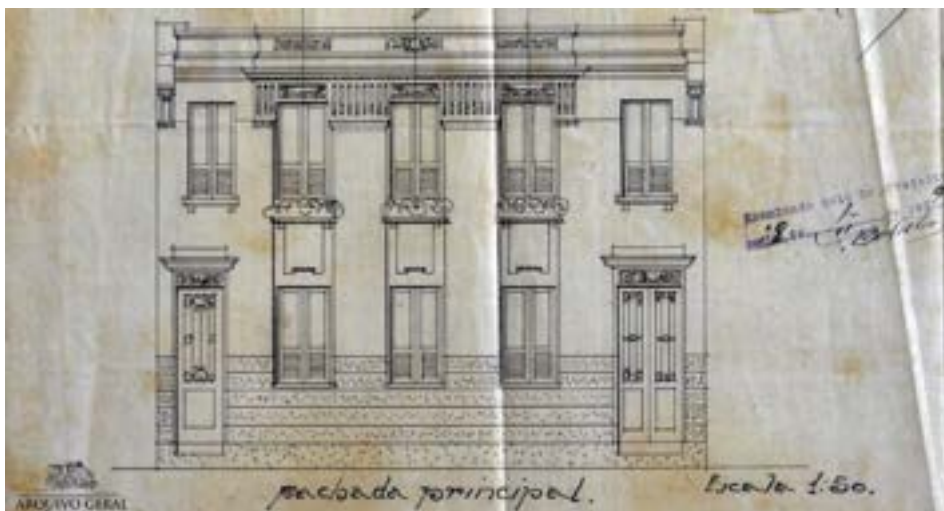


Figura 8 – Projeto para a fachada principal da casa de nº 16. Fonte: AGCRJ

repetem no mesmo eixo nos dois pavimentos, havendo, no primeiro, duas portas dispostas cada uma em uma extremidade e três janelas ao centro (Figura 8).

ANATOMIA DOS INTERIORES

A cidade do Rio de Janeiro do início do século XX buscou referências na Paris de Haussmann para moldar sua nova face cosmopolita, tanto nos aspectos urbanos como nos espaços interiores.

Como apontam Monique Eleb e Anne Debarre,⁷ na Paris do século XIX, tanto as grandes residências urbanas quanto as mais modestas se aproximaram, no que diz respeito à distribuição dos espaços, do tipo *hôtel particulier*, que caracterizou a habitação de luxo da nobreza e da alta burguesia francesa do século XVIII até o início do século XIX. A adaptação de seus espaços ao imóvel de renda parisiense (conhecido também como apartamento haussmanniano e *hôtel parisien*),⁸ representou a difusão de um modo de vida luxuoso entre a burguesia, que passou a utilizar a habitação como vitrine de seu êxito social. O jardim foi substituído pela rua e esta passou a ser a fachada privilegiada ocupada pelos cômodos de representação. A edificação muitas vezes continha um pátio interno, que consistia em um espaço menos nobre, para onde estavam voltadas as áreas íntima e de serviço, que aceitavam irregularidades em sua forma.

A influência francesa nos palacetes brasileiros também foi estudada por Maria Cecília Homem⁹ na definição do conceito de palacete paulista: “o palacete apresentava o mesmo sistema de implantação e distribuição interna da

residência da burguesia francesa do século XIX”. Em outro trecho, a autora se refere aos interiores: “sua distribuição era feita a partir do vestíbulo ou de um *hall* com escada social, resultando na divisão da casa em três grandes zonas – estar, serviços e repouso”.



Figura 9 – Plantas baixas da residência constituída pelas casas números 18 e 16. Fonte: desenho de Larissa Vieira sobre plantas obtidas no AGCRJ, 2019.

A *belle époque* carioca, período que se iniciou no final do século XIX, corresponde a anos de tranquilidade política e econômica na cidade do Rio de Janeiro, que propiciaram a formação de uma elite formada por empresários e profissionais liberais republicanos.¹⁰ Patrícia Schettino e Celina Lemos, ao tratarem do palacete carioca, também se referem aos laços franceses: “a alta sociedade possuía uma vida de luxo e requinte, baseada preponderantemente em modelos culturais estrangeiros e, assim como nos demais elementos da vida da elite carioca, os salões nacionais eram uma cópia dos salões literários franceses”.

Assim como em outros palacetes brasileiros de seu tempo, os interiores da residência Martins de Almeida se referenciavam nos espaços compartimentados e setorizados, nos revestimentos e no mobiliário francês do século XIX: o *porte cochère*, a *grand escalier* – uma escada pomposa com tratamento especial –, a sala de bilhar, a biblioteca com *fumoir*, o *toilette* conjugado ao quarto de dormir, que se remete ao *boudoir*,¹¹ surgido, segundo Witold Rybczynski,¹² no *hôtel particulier* a partir do século XVIII (Figura 9).

A residência Martins de Almeida foi projetada para um colecionador de livros, louças, pratarias e outros objetos. Assim, seus interiores eram espaços de recepção, tais como nos exemplos franceses, onde circulava o convidado e, portanto, receberam fino acabamento: sancas, papéis de parede, pesadas cortinas, portas duplas, piso em *parquet* decorado etc. Sua tipologia era de casa pátio e era composta de cinco salas, sete quartos, quatro banheiros e outros espaços, como se pode verificar nas Figuras de 10 a 14.



Figura 10 – Hall de acesso principal situado no primeiro pavimento, s.d. Fonte: Acervo da família Martins de Almeida.



Figura 11 – Pátio interno da residência, s.d. Fonte: Acervo da família Martins de Almeida.



Figura 12 – Quarto, s.d. Fonte: Acervo da família Martins de Almeida.



Figura 13 – Sala das Armas, s.d. Fonte: Acervo da família Martins de Almeida.



Figura 14 – Sala de jantar, s.d. Fonte: Acervo da família Martins de Almeida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre os bens integrados e móveis da residência Martins de Almeida se encontra em estágio inicial. Até o momento, concentrou-se na identificação dos espaços e do programa distributivo dos interiores, de modo a possibilitar a compreensão de sua arquitetura e da relação com o rico material iconográfico do acervo da família. O inventário de Galeno Martins de Almeida vem servindo de subsídio fundamental para complementar as

informações e apoiar o estudo sobre os interiores dessa residência carioca. A maior parte do mobiliário e dos bens móveis foi vendida em grande leilão realizado no hotel Copacabana Palace em 1955, cujo extenso catálogo também tem contribuído para a pesquisa. A família ainda detém parte dos bens móveis que pertenceram à residência.

NOTAS

- 1 Denise Vianna Nunes é arquiteta e urbanista, graduada, mestre em Arquitetura (2009) e doutora em Urbanismo (2014) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora adjunta da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense (EAU-UFF), onde ministra disciplinas de Projeto de Arquitetura e Expressão Gráfica. Coordena pesquisas sobre História Urbana Fluminense com ênfase em transformações do habitar e no diálogo entre concepções arquitetônicas e estruturais. E-mail: denisenunes@id.uff.br.
- 2 Trata-se da pesquisa sobre “Transformações nos modos de morar fluminense do século XX – da Casa ao Edifício de Apartamentos”, que a autora coordena na EAU-UFF.
- 3 MARINS, Paulo. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 3 v., p. 193.
- 4 VILLÇA, Flávio. *A estrutura territorial da metrópole sul brasileira*. 1978. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.
- 5 A casa situada no lote nº 18 recebeu, em 1953, a numeração 62. Está arquivada no Registro Geral de Imóveis no livro 3-A nº 1.187, fls. 166. Pelo projeto inicial, de nº 18.401/27, o terreno media 12m (frente) x cerca de 17m (profundidade) x 15,15m (fundos). Em 16 de setembro de 1927, segundo o Registro Geral de Imóveis, no livro 3-A nº 1.346, fls. 250, consta a compra de uma faixa de 5m x 17m. Assim, o terreno de nº 18 passou a medir 17m (frente) x 17m (profundidade) x 15,15m (fundos).
- 6 A casa situada no lote nº 16 recebeu, em 1952, a numeração 48. Está arquivada no Registro Geral de Imóveis no livro 3-D nº 3.280, fls. 69. Pelo projeto de nº 6.183/28, o terreno abrangia área de cerca de 188m².
- 7 ELEB, Monique; DEBARRE, Anne. *L'invention de l'habitation moderne*: Paris 1880-1914. Milan: Hazan, 1995.
- 8 LOYER, François. *Paris XIXe Siècle* : l'immeuble et la rue. Paris: Hazan, 1987, p. 331.
- 9 HOMEM, Maria Cecília. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- 10 NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.
- 11 Trata-se de pequeno quarto de vestir contíguo ao quarto principal ou pequena sala íntima anexa ao quarto da dona da casa, onde as damas passaram a receber as amigas, com entrada independente, um espaço para *toilette* e uma *garde-rob*es (armário).
- 12 RYBCZYNSKI, Witold. *Casa*: pequena história de uma ideia. Rio de Janeiro: Record, 1999.

A casa senhorial do engenho Murutucu: análise tipológica e morfológica e a essência reconhecida nos desenhos de Serlio e Palladio

*José Marques Morgado Neto*¹

*Fernando Luiz Távares Marques*²

INTRODUÇÃO

A área do antigo engenho Murutucu, localizado em região periférica do município de Belém, na estrada da Ceasa, configura-se como um sítio arqueológico com grande potencial de investigação, podendo revelar aspectos ainda obscuros acerca da sua história.

Vários estudos tendo como objeto de interesse o referido engenho já foram realizados ao longo de aproximadamente três décadas por pesquisadores do campo da arqueologia. Embora os resultados dessas pesquisas tenham sido relevantes, ainda são muitos os questionamentos a respeito das construções que ali existiram.

Compreende-se que a antiga casa senhorial (ou casa-grande),³ a capela, construções relativas à fábrica e seu sistema motriz hidráulico, ainda que em ruínas, foram suas únicas edificações que subsistiram até a segunda metade do século XX. O que restou da casa, entretanto, foi totalmente destruído em 1995 e as ruínas da capela apresentam-se consolidadas até o presente momento.

Este texto tem por objetivo analisar a arquitetura da moradia do antigo engenho, uma casa senhorial rural dos tempos coloniais, em seus aspectos tipológicos e morfológicos. Ele se insere no âmbito dos estudos de intercâmbio científico sobre casas senhoriais, em contexto tanto urbano como rural, em Portugal e no Brasil. Esses estudos se conformaram a partir da expansão de um projeto de investigação iniciado em 2011, que se desenvolveu paralelamente em Lisboa e no Rio de Janeiro, intitulado “A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX): anatomia dos interiores”.

O referido projeto realizou em Lisboa, no ano de 2014, como complemento de sua etapa final, o colóquio luso-brasileiro com o mesmo título da pesquisa, no qual houve apresentação de comunicações que já extrapolavam o eixo Rio de Janeiro-Lisboa. Depois seguiram-se outros colóquios internacionais como desdobramento do projeto inicial, abrangendo cada vez mais diversas cidades do Brasil e de Portugal.

O mais recente evento ocorreu em Belém, Pará, Brasil, em junho de 2019, portanto na mesma cidade em que está inserido o nosso objeto de estudo, que

no período colonial se encontrava em um contexto rural da antiga capitania do Grão-Pará. Foi o VI Colóquio Internacional “A casa senhorial: anatomia dos interiores”, no qual apresentamos nossa comunicação sobre a moradia do engenho Murutucu.

Como metodologia para o desenvolvimento deste trabalho, foi primordial estabelecer uma relação dialética entre a pesquisa iconográfica e as demais fontes disponíveis. No caso, o debate ocorreu por meio da correlação entre as fontes iconográficas, historiográficas e arqueológicas.

Dado que a edificação não existe mais em sua materialidade, nossa abordagem se baseou em imagens, levantamentos e pesquisas pretéritas, nas quais há poucas referências sobre sua arquitetura. Assim sendo, as análises se fundamentam em: 1) leitura da planta baixa da casa e materiais construtivos, com informações resultantes dos levantamentos cadastrais e trabalhos de prospecções arqueológicas realizadas pelo Museu Emílio Goeldi;⁴ 2) estudos iconográficos, a partir de imagens fotográficas, como a registrada no final do oitocentos por Felipe Augusto Fidanza,⁵ que mostra a casa edificada em bom estado de conservação, e do levantamento realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)⁶ das ruínas da casa antes de ser completamente destruída; 3) além das pesquisas de obras historiográficas, que subsidiam a contextualização do edifício no tempo e espaço e a compreensão, em parte, do seu processo histórico.

É imprescindível no desenvolvimento da análise, em situações como a que aqui se apresenta, com a falta de materialidade do objeto arquitetônico, o uso de imagens como metodologia de pesquisa em apoio a outros métodos. Esse procedimento interdisciplinar tem se mostrado relevante na reconstrução da memória de determinadas civilizações que passaram por significativas alterações na conformação do seu espaço.⁷

Ademais, a possibilidade do uso de ferramentas computacionais na construção de modelos tridimensionais, utilizadas em nosso estudo por meio de programa de geração de imagens em 3D,⁸ proporcionou um novo meio para compatibilização das informações em apoio às metodologias de pesquisa, suscitando novos ângulos de visão e novas considerações.

No ensejo das análises realizadas, percebeu-se, na moradia do engenho, uma arquitetura singela, mas de cariz erudito, cujas características indicam em sua essência ideias presentes em tratados quinhentistas, como nos de Sebastiano Serlio⁹ e Andrea Palladio.¹⁰

O pesquisador norte-americano Robert Smith,¹¹ ao tratar da arquitetura civil no Brasil durante o período colonial, faz alusão à influência de Serlio, cujos riscos e tratados “parecem ter sido conhecidos e estudados em Portugal”. Influência notada por ele em alguns edifícios, a exemplo da residência de Garcia d’Ávila, um nobre morador da Bahia. Ainda hoje existem as ruínas dessa casa senhorial, com a capela anexa de forma hexagonal restaurada, no município de Mata de São João.

Em Portugal e nas colônias ultramarinas, muitos arquitetos e engenheiros militares, concededores dos tratados italianos, com formação na “Aula do Risco do Paço da Ribeira”, da Escola de Arquitetura Civil e Militar (ou Escola de Moços Fidalgos do Paço da Ribeira), em Lisboa, no século XVI, e posteriormente na “Aula de Fortificação e Arquitetura Militar”, da Ribeira da Naus, também em Lisboa, no século XVII, fizeram uso desse conhecimento erudito, mas não de forma integral. Eles continuavam a construir edifícios pautados pelo pragmatismo (saber fazer) e pela racionalização de custos, numa escala de proporção geralmente mais reduzida, sobretudo nas colônias portuguesas.

É nesse contexto que se pode analisar a arquitetura da casa senhorial do engenho Murutucu e as influências que as inspiraram, de forma consciente ou inconsciente, através de um “saber-fazer” repassado por seguidas gerações e impregnado pelo conhecimento erudito da tratadística (maneirista), mas adequando-se a uma prática construtiva enraizada em modelos nacionais e às realidades locais de cada colônia do império português.

A CASA SENHORIAL

Localização

A localização do engenho e o seu conjunto de construções, próximas ao igarapé Murutucu, que desemboca no rio Guamá, segue o padrão adotado nos primórdios da colonização, tendo em vista que, segundo o arquiteto Geraldo Gomes,¹² os primeiros engenhos foram preponderantemente localizados próximo a rios e igarapés. O pintor holandês Frans Post retratou alguns desses engenhos em Pernambuco em meados do século XVII.¹³

Havia duas razões para essa preferência: a água era a melhor fonte de energia, proporcionando maior rendimento na moagem da cana; e os cursos d'água facilitavam o transporte do produto até os portos, de onde partiam as embarcações para exportação do produto rumo à Europa, por via marítima.¹⁴ No Pará, desde o início da colonização, no século XVII, os engenhos ocuparam preferencialmente as margens dos rios no estuário amazônico, em áreas sujeitas às influências do movimento das marés.¹⁵

No que tange à localização e distribuição dos edifícios no terreno, necessários para o funcionamento do engenho, tanto Gomes¹⁶ quanto a historiadora Esterzilda Azevedo¹⁷ indicam que não havia um esquema rígido de distribuição durante os séculos iniciais de colonização, mas uma preocupação com a implantação da casa-grande para a vigilância e o domínio do processo produtivo açucareiro, voltada aos edifícios onde ocorria a fabricação do açúcar.

No caso do engenho Murutucu, existia uma área descampada em torno da qual estavam implantados os principais edifícios. Havia a fábrica, que era o edifício mais próximo do igarapé, e a sua frente, mas, numa posição oblíqua,

ficava a casa de moradia. Os dois edifícios tinham fachadas voltadas para o igarapé a oeste. Já ao lado da casa, dispostas quase linearmente a leste, ficavam a capela e, em seguida, uma construção em forma de pavilhão avarandado que era, presumivelmente, a senzala (Figuras 1 e 2).

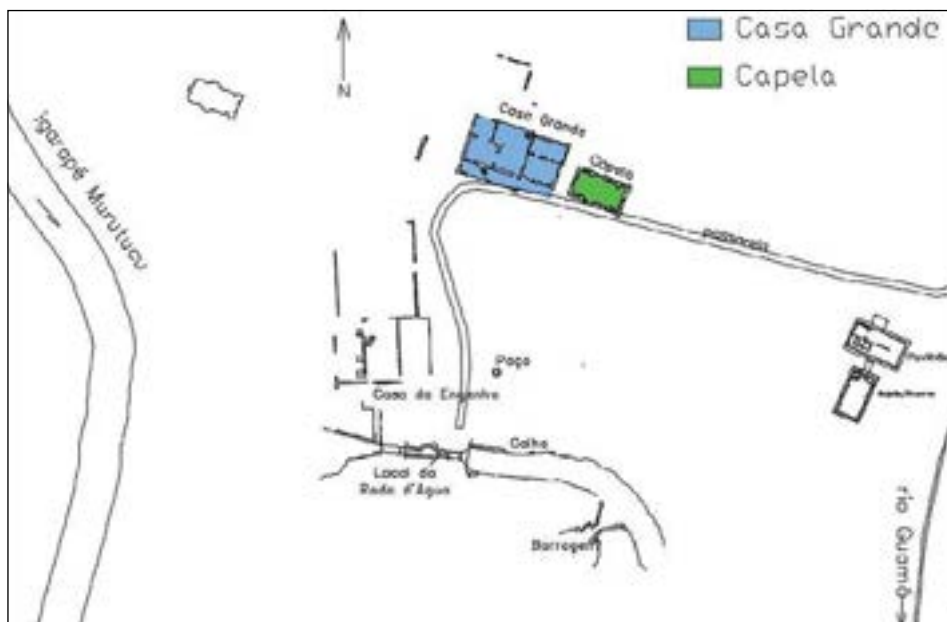


Figura 1 – Localização das ruínas das edificações do antigo engenho Murutucu. Fonte: Marques (1997), adaptação.



Figura 2 – Fotografia do engenho Murutucu. Destaque para a casa-grande e a capela. Fonte: Biblioteca Nacional (fotografia de Felipe Augusto Fidanza, 187-?).

Nota-se claramente a centralidade da moradia, reforçando a ideia de controle sobre as atividades ali desenvolvidas, além da proximidade desse edifício e da fábrica com o igarapé Murutucu, a fim de facilitar o escoamento do produto junto a um pequeno porto sob as vistas do senhor de engenho.

A tipologia “casa com capela”

Antes de nos atermos à forma e ao uso do edifício de moradia, consideramos oportuna e necessária uma abordagem acerca da tipologia “casa com capela” e da relação das proporções e dos aspectos estilísticos de ambas – casa e capela –, viabilizada por meio de análises de uma fotografia de Felipe Augusto Fidanza (Figura 2), de final do século XIX, e das plantas baixas resultantes dos levantamentos dos prédios em ruínas. Essas abordagens contribuem para a interpretação, embora não conclusiva, de sua relação tempo-espço, além de suscitar questões de cunho histórico do engenho, ainda pendentes na historiografia.

Nos antigos estados do Brasil e do Grão-Pará e Maranhão, essa tipologia de casa senhorial se propagou, com os portugueses, pelas principais capitânicas desde os primórdios da colonização, principalmente no espaço rural. Essa relação (casa/capela) denotava a autonomia entre os engenhos e os centros urbanos no período colonial, ao mesmo tempo que simbolizava o poder da nobreza da terra na sociedade, ressaltando o *status* das famílias da elite de determinada localidade ou capitania. No engenho Murutucu, as duas edificações, separadas, apresentavam linguagens estilísticas claramente distintas, indicando um possível lapso de tempo entre uma construção e outra (Figura 3).



Figura 3 – Pormenor da fotografia de Fidanza (187-?). A casa-grande e a capela ao seu lado. Fonte: Biblioteca Nacional. Adaptação.

Não há, na historiografia, referências à data de construção da moradia desse engenho. Sabe-se que frades carmelitas, provavelmente, haviam construído por lá uma capela em 1711.¹⁸ Na primeira referência ao funcionamento de um engenho naquele sítio, por volta de 1750, consta como proprietário o ouvidor-mor José Borges Valério. Posteriormente, em torno de 1760, pertenceu a Domingos da Costa Bacelar.¹⁹

Há relatos em crônica do padre jesuíta João Felipe Bettendorff²⁰ sobre a situação da capitania por volta de 1660 em que ele enfatiza a prosperidade de estabelecimentos agrícolas em áreas próximas à cidade de Belém, notadamente em plantações de cana-de-açúcar, tabaco, cacau e urucu, nas margens dos rios Murutucu, Guarapiranga, Moju e Acará.

Os relatos do padre jesuíta já são um indicativo de utilização de áreas para exploração agrícola às margens do rio Murutucu desde a segunda metade do século XVII, podendo inclusive estar se referindo ao mesmo sítio que posteriormente foi designado engenho Murutucu. Ademais, a ordem Carmelita ocupava, naquela época, grandes áreas às margens do rio Guamá, que abarcavam terras como a fazenda Santa Tereza de Monte Alegre (ou “Engenhoca”), o sítio Bom Jardim e o engenho Pernambuco.²¹

Quanto ao aspecto da casa senhorial, o registro de Fidanza revela um edifício de grandes proporções e arquitetura singela, sem abrir mão, no entanto, do uso de certos princípios e do emprego parcimonioso de elementos compositivos observáveis na arquitetura mais erudita, como a hierarquia dos elementos da fachada principal; a “aparente simetria” volumétrica;²² o destaque do eixo da “aparente simetria” através do volume central; as arcadas de arco pleno com molduras de argamassa em ressaltos; os cunhais; e a cornija. Em sua arquitetura distinguem-se características como solidez; austeridade; superfícies lisas e planas; e volumes nítidos, sem excesso decorativo.

As ruínas da capela apresentam vestígios de uma arquitetura mais ornamentada interna e externamente, tendente a um barroco classicizante, com um repertório condizente ao traço de Landi e, portanto, coerente com o que se vê em outros trabalhos de sua autoria. Nesse caso, fica claro tratar-se de um edifício da segunda metade do século XVIII (Figura 4).



Figura 4 – Fachada sul, à esquerda, e interior das ruínas da capela, à direita, com a técnica construtiva e materiais expostos. Fonte: Projeto Murutucu.²³

Estabelecer uma provável data de construção para a casa de moradia desse engenho somente a partir de seus aspectos arquitetônicos incorre em grande possibilidade de erro, tendo em vista o alargamento temporal dessas construções mais singelas, com poucos ornamentos, nas colônias portuguesas, quando ao mesmo tempo construções barrocas eram erguidas, preponderantemente na segunda metade do século XVIII.

Todavia, algumas questões devem ser consideradas em uma análise ainda não conclusiva, porém indicativa da sua provável época de construção: o período de ocupação do sítio por europeus, com referência a uma capela construída em 1711 – ou seja, se havia uma capela naquele local, é plausível considerar que existia também uma moradia –; referência de uso como engenho por outros proprietários antes de Landi, que o adquiriu em 1766; clara distinção na arquitetura dos dois edifícios; e a formação acadêmica bolonhesa de Landi refletida em seus projetos e obras realizadas, com proeminência estilística de um barroco classicizante. Assim, é provável que a casa já existisse quando o arquiteto adquiriu a propriedade.

A despeito das referidas considerações, não seria improvável que o arquiteto tivesse realizado intervenções de pequeno vulto no edifício. Entretanto o que nos parece incongruente para um arquiteto de sua envergadura é a possibilidade de ele ter realizado duas construções, em curto espaço de tempo, sem unidade morfológica e estilística.

Há um exemplo claro de intervenção realizada por Landi em que as linhas da capela imprimem a marca do arquiteto e a arquitetura da sua época, junto a um edifício que já existia, de linhas mais sóbrias: o projeto da Capela Pombo,²⁴ antiga capela do Senhor dos Passos, atribuída ao arquiteto. Nesse caso ele teve somente a preocupação de manter o alinhamento da cornija e da fachada, tendo em vista a capela estar atrelada à casa senhorial em um espaço urbano.

Para alguns autores, como os historiadores Ernesto Cruz²⁵ e Leandro Tocantins,²⁶ Landi havia empreendido reforma na capela, que já existia no engenho desde 1711. Notadamente, quanto à capela, convém advertir que a indicação dada por Cruz e Tocantins, em relação à reforma de um edifício existente, é uma informação controversa, já abordada pelo arquiteto Donato Mello Júnior²⁷ e pela historiadora Isabel Mendonça.²⁸ Ambos consideram, com base em observações realizadas em visita ao local das “ruínas”, que estas apontam para uma nova construção iniciada por Landi, porém não concluída. Essa foi a mesma impressão que tivemos ao visitar o sítio.

Convergindo na mesma direção de entendimento, convém citar o próprio Cruz ao fazer referência à visita realizada ao engenho pelo viajante norte-americano John Warren, quando esteve no Pará, entre 1850 e 1851. Naquela ocasião, segundo Cruz,²⁹ o viajante “se deixou entusiasmar pelas misteriosas ruínas do sítio”. Porém, ao examinar algumas escrituras, o autor também indica que, mesmo depois da visita de Warren, a capela com todos os seus pertences e a casa de vivenda ainda estavam em uso.³⁰

Deduz-se, pois, diante do exposto, que a capela carmelita tenha existido em outro local dentro do sítio, talvez mais distante da casa, e que Landi não conseguiu concluir a nova capela, cujo risco destoava significativamente da arquitetura da casa senhorial ao seu lado. É pertinente, portanto, a ideia de uma obra inacabada e não uma construção que se arruinou com o tempo.

Tipologia, uso e articulação dos cômodos da moradia

A casa se configurava como uma edificação de planta regular com cômodos distribuídos em dois pavimentos, sendo o andar superior centralizado e de área menor que o térreo. Tratava-se de um tipo arquitetônico tripartido, de forma provavelmente retangular, em que se vislumbra na planta baixa a busca pela simetria bilateral com destaque do volume central (Figura 5).

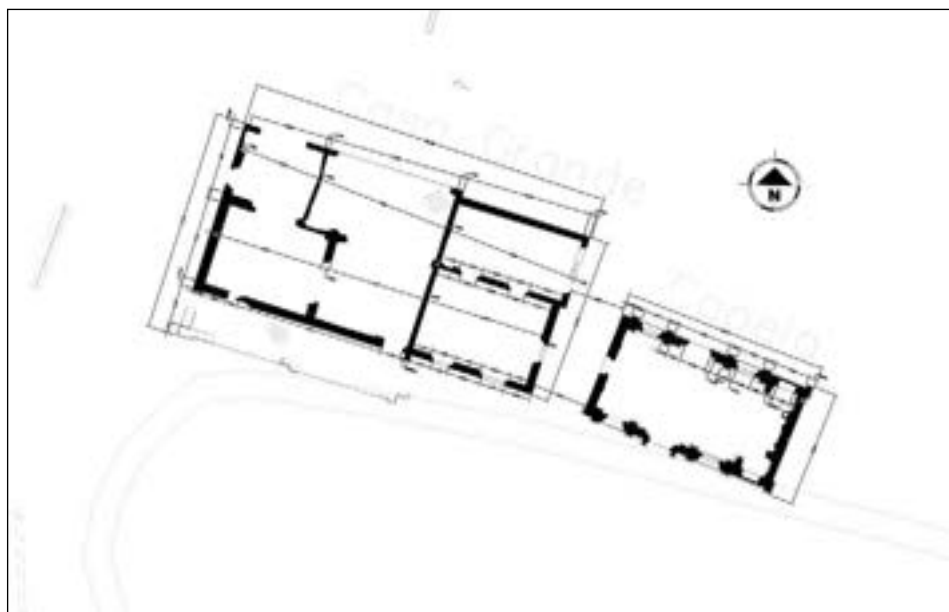
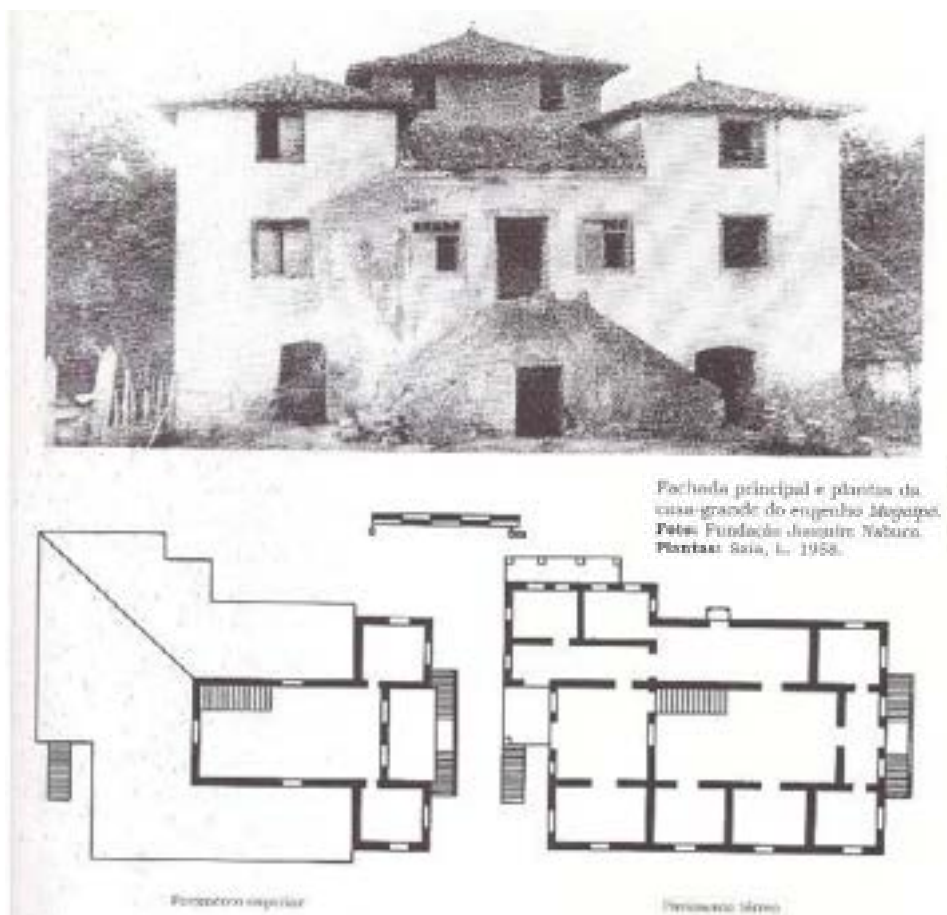


Figura 5 – Plantas baixas da casa senhorial e da capela do engenho Murutucu. Desenho em CAD. Fonte: Acervo pessoal de Fernando Marques. Adaptada.

A solução tripartida era comum à tipologia de casas rurais naquele período, cuja influência mais imediata remonta às *villas* renascentistas na Itália dos séculos XV e XVI.³¹ O tipo arquitetônico identificado na casa de moradia do engenho é, na realidade, uma variação tipológica da planta tripartida. Outras variações são encontradas em algumas casas senhoriais do Brasil colonial, a exemplo das seguintes propriedades rurais: engenho Megaípe,³² em Pernambuco, e fazenda Jururuba³³ e quinta do Bispo,³⁴ no Rio de Janeiro (Figura 6).



Figuras 6 – Engenho Megaípe, Pernambuco. Fonte: Gomes (1998, p. 53).

Ressalta-se, antes da análise de seu partido arquitetônico, que os trabalhos arqueológicos realizados na área da antiga casa senhorial do Murutucu não foram conclusivos. As escavações não puderam se estender e o desenho apresentado em planta baixa, embora contribua significativamente para a análise, pode não representar a exata dimensão da profundidade do edifício, ocultando prováveis cômodos em sequência, que talvez tenham existido.

Na área posterior ao conjunto de vestígios do prédio, havia algumas partes de fundação e de paredes que supostamente pertenciam à edificação (Figura 7).³⁵ Fator preponderante que corrobora essa suposição, que indica que o comprimento da casa (no sentido ortogonal à fachada principal) seria maior do que o representado no desenho, é a revelação resultante da observação e análise do registro fotográfico do final do século XIX.



Figura 7 – Plantas baixas da casa senhorial e da capela. Fonte: Acervo pessoal de Fernando Marques. Adaptada.

Observando atentamente a ampliação da fotografia, nota-se a proporção do comprimento do telhado central em relação à largura total da fachada principal, ou fachada sudeste. A partir desta informação e do desenho (modificado com o acréscimo de área, conforme ilustra a Figura 7), com base nos vestígios arqueológicos, além das fotografias das ruínas da casa, pertencente ao acervo digital do Iphan, foi possível reconstituir o volume da casa, utilizando ferramentas de programas computacionais (Figuras 8 e 9).



Figura 8 – Pormenor da foto de Fidanza, com destaque para a forma da cobertura central e as proporções entre largura e comprimento do edifício. Fonte: Biblioteca Nacional. Adaptada.



Figura 9 – Modelo em 3D construído a partir da planta baixa existente, do levantamento fotográfico do acervo do Iphan e da fotografia de Fidanza. Fonte: elaborada pelos autores.

O resultado obtido da reconstituição em 3D nos aproxima em grande medida da hipótese de uma casa de maior comprimento.³⁶ Com base nesse contexto, não será possível determinar a quantidade de cômodos, entretanto, será plausível analisar a distribuição dos compartimentos e suas articulações a partir do desenho do levantamento e conjecturar sobre suas identidades, sem deixar de considerar a hipótese apresentada, corroborada pela reconstituição volumétrica virtual do edifício.

A planta baixa indica no andar térreo seis ambientes internos e três intermediários, ou de transição, dispostos em *enfilades* (forma de dispor ambientes interligados em sequência). A julgar pela tipologia, supõe-se que esse piso seria destinado às seguintes funções: social, administrativa, de alimentação, hospedagem e serviço (Figura 10).

Possuía varandas (ou galerias, ou *loggie*), claramente visíveis na fotografia de Fidanza e na leitura interpretativa que se faz da planta baixa (ambientes 7, 8 e 9 da Figura 10). Em relação aos demais ambientes, na ausência de documentos, cabe-nos, por força de interpretação, apenas conjecturar sobre suas identidades. Supõe-se, portanto, que o andar térreo, além das varandas, seria composto de sala vaga, sala com escadaria, sala de visitas, sala de jantar, copa e gabinete. Considera-se que a cozinha e, possivelmente, o quarto de hóspede, além de outros compartimentos, como quarto de empregados, localizavam-se na parte não contemplada no desenho do levantamento. O pavimento superior talvez fosse reservado apenas à intimidade da família, com os quartos de dormir (câmaras), além de um espaço para a entrada da escada.

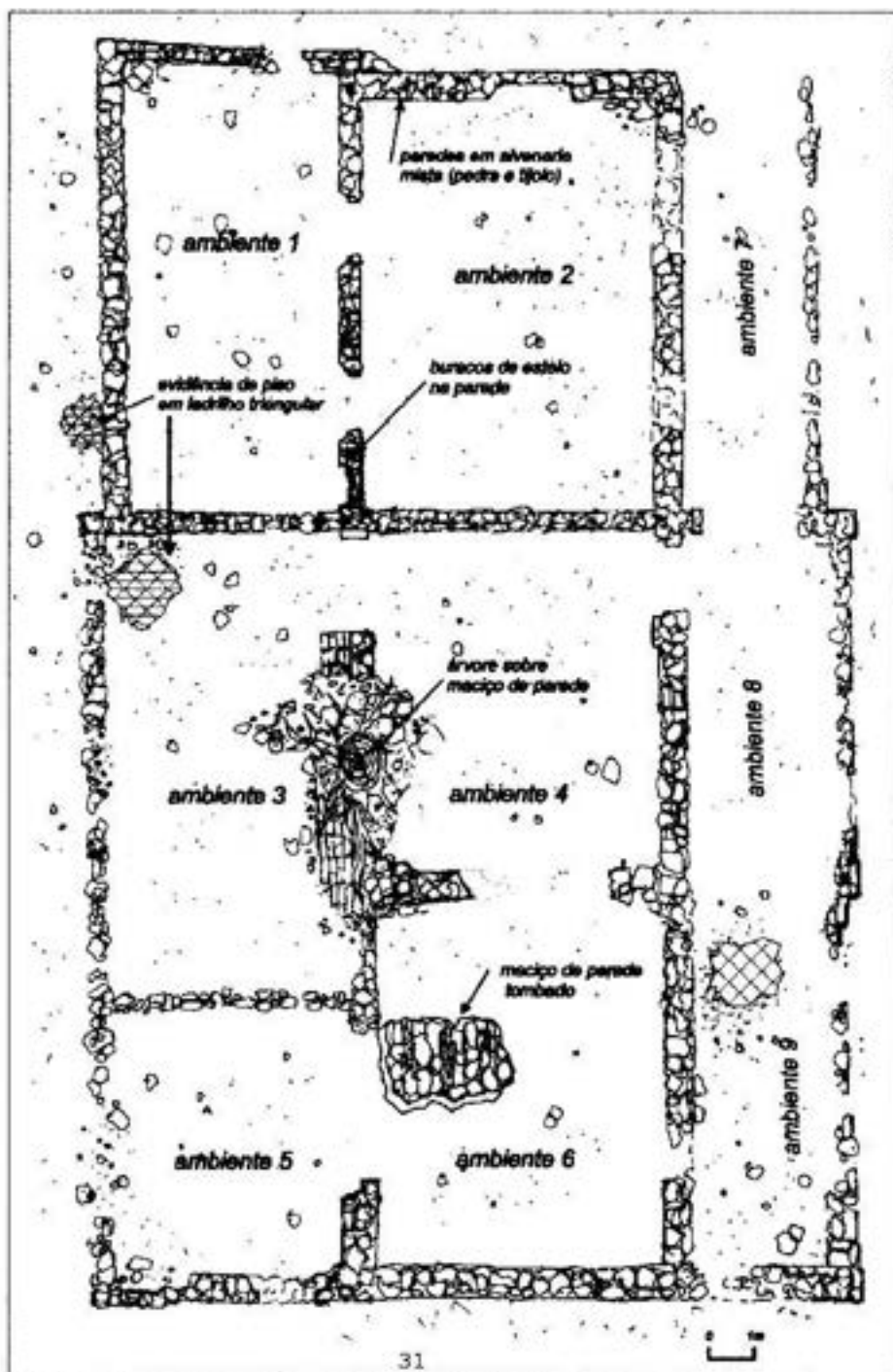


Figura 10 – Planta baixa esquemática levantada pela equipe de arqueologia, com os ambientes numerados de 1 a 9. Fonte: Marques (1997).

As varandas conformavam três ambientes contínuos, dispostos linearmente e interligados por arcadas ortogonais à fachada principal. Comunicavam-se com o exterior através de outras arcadas que se conformavam ao longo da fachada principal. Serviam como espaço intermediário e público. A varanda central funcionava como um “vestíbulo aberto”,³⁷ espaço eminentemente transitório. As demais deveriam servir para uma permanência mais prolongada, para uma conversa mais informal ou espaço de contemplação, e até mesmo para observação do funcionamento do engenho.

No interior do prédio, na parte central, é possível constatar dois ambientes subsequentes e interligados, a partir da varanda central. O primeiro identifica-se com uma sala vaga, cômodo de distribuição aos demais compartimentos que também servia como local de espera para visitantes (ambiente 4 da Figura 10). No cômodo posterior, há descontinuidade da parede de um dos lados em relação à da sala vaga, conformando uma espécie de nicho lateral, provavelmente o local onde se encaixava a escadaria (ambiente 3 da Figura 10).

Nas alas, interligadas à sala vaga, observa-se claramente o padrão com duas salas subsequentes que se comunicavam, possivelmente, por vãos posicionados na mesma direção. Presume-se que a faixa correspondente ao lado voltado para o igarapé fosse destinada à sala de jantar e à copa (ambientes 6 e 5, respectivamente, da Figura 10), com a cozinha, despensa e quarto de empregados na sequência da parte oculta do desenho. A outra faixa seria destinada à sala de visitas ou sala principal na frente e, na sequência, ao gabinete para serviços da administração do engenho (ambientes 2 e 1, respectivamente, da Figura 10). O quarto de hóspede ficaria, talvez, na parte posterior, não representada no desenho.

Até o presente momento, com o material disponível para análise, conseguiu-se chegar a essas conjecturas passíveis de controvérsias, pois, além da carência de dados nos documentos referentes ao engenho já analisados por historiadores, são poucas as informações de que se tem conhecimento a respeito do modo de vida e utilização dos espaços das moradias nos engenhos coloniais no Pará.

Algumas informações remanescentes decorrem de memórias e crônicas de religiosos que viveram nas missões ou de viagens pastorais de bispos nas regiões do estuário amazônico, em visitas a vilas e engenhos, posteriormente editadas, tornando-se obras historiográficas e importantes fontes de pesquisa. Elas, porém, nos dão uma ideia da opulência de algumas destas moradias de engenho e um indicativo da religiosidade e hospitalidade dos seus proprietários.

O padre jesuíta João Daniel, que viveu na região entre 1741 e 1757, saiu da capitania para o cárcere, onde escreveu sobre as peculiaridades e as coisas que viu no estado do Grão-Pará e Maranhão. Segundo o autor:

São os sítios que se costumam fazer no Amazonas uns como quintas, em que ordinariamente se assistem retirados os moradores, e só negócios urgentes, ofícios ou benefícios os obrigam a sair algumas vezes às cidades e povoações; e como nelas vivem e assistem-se em benfeitorias de casas, ou palácios, mais vistosos e soberbos muitas vezes do que as moradias que também têm em suas cidades ou povoações, a que pertencem, fabricam igrejas, ou capelas, levantam ranchos para os seus escravos, ou familiares, e segundo as posses de cada um levantam engenhos de aguardente e de açúcar, olaria para louça, estaleiros para fabricar canoas, e muitas outras manobras; cultivam grandes cacauais, cafezais, árvores de espinhos, e de toda casta de frutas da terra etc., e metem gados etc. etc.³⁸

No ano de 1761, o bispo do Pará, frei João de São José Queirós,³⁹ viajou pelos rios próximos à capital. Ele conta que jantou e pernoitou em vários engenhos. Em seus relatos nota-se a disposição dos proprietários em oferecer alimento e estadia ao religioso e deixa claro que a maioria das propriedades tinha boa estrutura para receber visitas, possuindo, portanto, espaços confortáveis para as refeições e hospedagem. Também descreve alguns aspectos da decoração interior.

Logo no início da viagem, o bispo faz menção ao engenho Murutucu (“Morticú”):

Subindo para o rio Bojarú, fomos amanhecer ao sitio de Domingos da Costa Bacellar, deixando de seguir a corrente do rio e entrando por um braço d'elle que fôrma uma ribeira á parte esquerda, e se chama em idioma pátrio *garapé*. Visitamos a capella d'esta fazenda, jantamos e saímos de viagem para ir dormir a outro sitio chamado Morticú; mas a distancia nos fez anoitecer em a boca de outro garapé.⁴⁰

Sobre um engenho localizado na confluência do rio Guamá com o rio Capim, o bispo relata:

E aqui nos veio esperar o capitão Agostinho Domingos com sua mulher D. Antonia, virtuosos casados da cidade de Belem, sendo elle do arcebispado de Braga. Obrigados d'elles fomos passar o dia de Natal até á manhã da segunda oitava, em o seu sitio, ondo nos hospedaram magnificamente, destinando-nos carta esplendidas com baunilha preciosa, porcelana fina, sedas e mais adereços europeus [...].⁴¹

A respeito de Domingos da Costa Bacellar, proprietário também do engenho Murutucu à época das visitas pastorais, e seus engenhos, Queirós faz as seguintes notas:

Aqui topamos varias pessoas da nossa amizade, e entre ellas Domingos Barbosa Bacellar senhor do primeiro sitio que visitamos ao sair de Belem; o qual tem engenhos e grandes fazendas n'este rio de Capim.⁴²

[...]

Fomos dormir a sua casa, e visitar outra capella, que tem junto de umas magnificentes casas que dominam o rio, cercadas de deleitoso arvoredor e jasmineiros de Italia, e um jogo de bolla em local ameníssimo.⁴³

[...]

Sua mulher era D. Maria de Mello, honrada matrona, que vive separada em outra fazenda e se tratam como irmãos mandando um ao outro o que necessitam: elle manda-lhe assucar, e ella azeite e algodões [...]. Aqui estivemos dois dias [...].⁴⁴

Queirós faz referência elogiosa à estadia em um engenho de outro senhor:

Chegamos ao engenho de Pedro de Sequeira e Queiroz, cavalheiro dos mais distintos d'estas terras, casado com sua prima a snr.^a D. Angela, neta do mestre de campo Antonio Ferreira Ribeiro. Aqui jantamos, servida magnificamente a mesa de três coberta delicadas, com primor e opulência [...].⁴⁵

Em uma viagem realizada pelo bispo entre os anos de 1762 e 1763, ele faz menção a outro engenho visitado, o do capitão-mor João de Moraes:

Que entre ilhas fica em agradável retiro, onde passadas quatro horas se tomou porto: este fica com boa vista, e nas ilhas vizinhas planta o senhor de engenho os seus canaviais de assucar. Tem perto d'este casas magnificas e adornadas ao estylo de corte, com cadeiras de veludo, cortinas de damasco, papeleiras, cômodas e cantoneiras com serviço de baixela e porcelana, e tudo com grande aceio.⁴⁶

Embora sejam escassas as informações sobre os programas de necessidades das moradias dos engenhos da antiga capitania do Grão-Pará,⁴⁷ consideramos coerente a síntese de Gilberto Freyre⁴⁸ que define a essência da casa-grande na civilização daquela época. Para o autor, essas moradias tinham arquitetura gorda e horizontal, com cozinhas e salas grandes e diversos quartos para filhos e hóspedes, além de camarinhas no centro para reclusão das solteiras. Segundo ele, foi uma arquitetura “honesta e autêntica”, que tinha alma, com a “expressão sincera das necessidades, dos interesses, do largo ritmo de vida patriarcal que os proventos do açúcar e o trabalho eficiente dos negros tornaram possível”.⁴⁹

Morfologia do edificio

O historiador Vicente Salles⁵⁰ relatou em um artigo, quando ainda existiam as ruínas da casa senhorial, que daquele edificio “restam apenas monturos de paredes tombadas” e que, “a julgar pelas ruínas, as edificações do Murutucu eram monumentais e sólidas, tendo sido ali empregados os mais engenhosos recursos da engenharia da época”.

Uma das principais impressões que o registro fotográfico de Fidanza conseguiu captar no contexto da paisagem, e legar para a posteridade, é a da proporção da casa senhorial em relação aos demais edifícios. Ela adquire ainda mais força pelo fato das ruínas da capela se manterem da mesma forma como estão apresentadas na imagem, proporcionando-nos uma noção mais aproximada da grandiosidade daquela casa, tal qual descreveu Salles.

A volumetria da edificação analisada coaduna com seu tipo de planta tripartida, composta por três volumes com telhados independentes, onde o corpo central se diferencia e se destaca em relação às alas, aparentemente semelhantes. Esse centro, pela fachada principal, projeta-se à frente aproximadamente trinta centímetros e se eleva, com um sobrado, em relação às laterais de piso único.

Foram frequentes soluções similares a essa nos engenhos mais antigos, em que pela dinâmica volumétrica era possível vislumbrar o partido arquitetônico da casa, a exemplo do engenho Megaípe e de casas-grandes retratadas por Frans Post em Pernambuco (Figuras 6 e 11).

Quanto aos demais aspectos morfológicos do edifício, há de se destacar, na sua fachada principal, o volume central do sobrado com três arcadas de arco pleno da varanda, no andar térreo, e três vãos de portas-janelas com sacada, no andar superior, apresentando arcos com lintéis trilobados (Figura 12).



Figura 11 – Pormenor de pintura de Frans Post, retratando engenhos em Pernambuco no século XVII (A). Pormenor de outra pintura de Frans Post, retratando engenhos em Pernambuco no século XVII (B). Fonte: adaptada de Lago e Lago (2006, p. 206, 216).

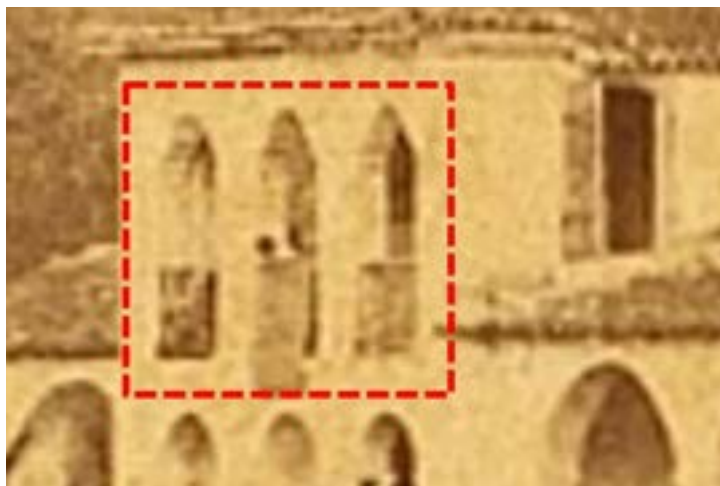


Figura 12 – Pormenor da fotografia de Fidanza. Destaque para os arcos com lintéis trilobados. Fonte: Biblioteca Nacional. Adaptada.

As alas apresentam volumetrias similares em composição aparentemente simétrica, tendo como eixo o volume central. Cada ala tem duas arcadas de arco pleno na varanda e as arcadas das duas alas são mais altas e mais largas que as do volume central. Os demais vãos de esquadrias do edifício (janelas e portas) possuem arcos abatidos, com molduras e arremates nos cantos superiores em motivo auricular pelo lado externo, como demonstram as fotografias do acervo digital do Iphan.

As coberturas reforçam a distinção entre as alas e o corpo central, ao mesmo tempo que valorizam a dinâmica de sua volumetria tripartida: o telhado central, em nível mais alto, aparentemente com quatro “águas”; o telhado lateral da ala junto à capela, com duas “águas”; e o telhado da outra ala, provavelmente, também com duas “águas”. Percebe-se claramente nesses telhados a movimentação imposta por sua curvatura junto ao beiral, característica das casas coloniais brasileiras.

A observação, por meio da ampliação da fotografia de Fidanza, revela a variação de tipo e dimensão de arcos na fachada principal, denotando, talvez, uma hierarquização ou diferenciação dos setores da casa. Nota-se que na faixa central, no andar térreo, os vãos de arco pleno se diferenciavam dos vãos do andar superior, que são trilobados e se distinguem também dos vãos das alas no térreo, que apesar de serem em arco pleno tinham altura e largura distintas.

Nesse jogo de composição de arcos da fachada principal, o que mais chama a atenção é a presença dos lintéis trilobados, pouco usuais na arquitetura portuguesa do período do antigo regime. São raros os exemplares remanescentes e as imagens e registros da época em que esse tipo de arco fosse utilizado.⁵¹

De origem islâmica, o arco trilobado foi mais difundido na Europa durante o período medieval, em templos e palácios, juntamente com outros tipos. Em Belém, ainda hoje, podem ser vistos exemplares dessa tipologia na fachada

do Colégio Salesiano do Carmo, antigo convento carmelita, e na igreja anexa ao antigo convento, reformada por Landi na segunda metade do século XVIII. Cabe mencionar que num desenho do Landi, referente ao projeto do interior da igreja, esse arco não estava previsto.⁵² Ademais, não há, na historiografia, nenhuma referência à Landi sobre o projeto da fachada do convento dos frades carmelitas.

Fato curioso em relação aos lintéis trilobados diz respeito à coincidência de sua presença em edifícios construídos em propriedades que pertenceram à Ordem Carmelita no Pará. Considerando esses religiosos como os primeiros ocupantes estrangeiros a se estabelecerem naquele local, junto ao rio Guamá e, consecutivamente, os construtores de uma capela em 1711, referida por vários autores, é possível, como já comentamos anteriormente, que houvesse na mesma época uma edificação para moradia naquela área.

Pois bem, surgem com o fato observado alguns questionamentos envolvendo a casa senhorial do engenho Murutucu, a igreja do Carmo e o arquiteto Antônio Landi: estaria aquele tipo de lintel presente nos dois edifícios, já existentes, quando Landi adquiriu um deles (a casa do engenho) e interveio por meio de uma reforma no outro (a igreja)? Teria o arquiteto proposto com a reforma aquele tipo de lintel para os arcos, nos dois edifícios? O construtor da igreja, antes de ser reformada por Landi, teria sido o mesmo da casa senhorial do engenho e, portanto, os dois edifícios teriam sido construídos na mesma época?

Outros tipos de questionamentos podem ser levantados com base nessa “coincidência”. Não é nosso interesse, no presente texto, nos determos mais nesse assunto, porém isso merece atenção e uma pesquisa mais aprofundada, podendo desencadear revelações sobre essa curiosa relação entre: casa senhorial/ engenho/ arquiteto Landi/ ordem carmelita/ reforma da igreja do Carmo, a partir do lintel trilobado.

Afora as questões de cunho decorativo, suscitadas pelos lintéis dos vãos presentes no pavimento superior, aparentemente anacrônico naquela obra arquitetônica, constata-se no conjunto do edifício uma arquitetura de grande porte, considerando a época e o local em que foi erigida e tomando como referência as “ruínas” da capela remanescente. Nota-se na sua tipologia e estrutura morfológica uma base erudita compatível com as construções disseminadas nos territórios ultramarinos do império português, em que pese as adaptações regionalizadas em decorrência de clima, geografia e recursos materiais.⁵³

Referimo-nos a uma arquitetura econômica e pragmática, pautada, naquela época, em normativas que visavam eficácia e rapidez, além do controle de qualidade e dos custos da obra, implementadas pela Provedoria de Obras Reais.⁵⁴ Porém nem por isso era desprovida de erudição, pois foram geralmente erguidas por arquitetos, engenheiros militares ou mestres construtores, às vezes religiosos, a maioria deles formados em escolas de arquitetura, engenharia militar e fortificação, cujo conhecimento era baseado nos tratados de arquitetura da época, essencialmente os de origem italiana.

AS INFLUÊNCIAS DE SERLIO E PALLADIO

Apoiando-se nas análises e caracterização da casa senhorial do engenho Murutucu, apresentadas em conformidade com uma arquitetura de base erudita, e considerando sua provável época de construção (primeira metade do século XVIII), seria possível estabelecer relação de alguns de seus aspectos com possíveis influências advindas de tratados de arquitetura ou de arquitetos que influenciaram a arquitetura ocidental naquele período?

Com base na tipificação do edifício, e considerando as raízes maneiristas no ensino propagado nas aulas de formação dos arquitetos e engenheiros militares portugueses, buscou-se, conseqüentemente, realizar um estudo iconográfico dos tratados mais representativos do período maneirista (relativo principalmente à segunda metade do século XVI) para um período posterior (primeira metade do século XVIII), na tentativa de encontrar elementos e princípios que, de alguma forma, consciente ou inconscientemente, tivessem ressoado na arquitetura do nosso objeto de estudo.

A partir de referências historiográficas, identificamos três importantes arquitetos quinhentistas italianos cujas obras e tratados continuaram a influenciar a arquitetura nos séculos seguintes, a saber: Sebastiano Serlio, Andrea Palladio e Giacomo Barozzi da Vignola.⁵⁵ A finalidade de seus tratados foi mais de ordem prática que teórica. Foram traduzidos para diversos idiomas ao longo do tempo, incluindo o português.

Foi, porém, após observação dos tratados dos dois primeiros arquitetos citados que notamos, no edifício, a correlação entre eles (edifício e arquitetos), visível na simplificação de soluções ajustadas a uma escala mais reduzida e agregadas a princípios de simetria e hierarquia, na composição de seus elementos de fachada e articulação dos espaços.

Seus tratados, ainda que tivessem finalidade prática, eram propositivos, apresentando soluções de plantas baixas e fachadas, de própria autoria ou de outros arquitetos, enquanto o de Vignola se limitava aos detalhes construtivos dos léxicos clássicos, uma espécie de manual prático para construção dos elementos arquitetônicos. O sexto livro de Serlio, no qual nos detivemos, apresenta uma série de desenhos de residências urbanas e rurais de vários padrões, já o de Palladio exibe uma releitura crítica dos seus projetos de *villas*, palácios e templos.

Observou-se, então, a partir das análises, que o tipo morfológico da casa do Murutucu consiste, na realidade, de ressonâncias do século XVI, do tratado de Serlio e do tratado das *villas* maneiristas projetadas por Palladio. Seus tratados foram amplamente divulgados e estudados, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, nas aulas de formação de arquitetos e engenheiros militares em Portugal, mas foram aplicados de forma peculiar e simplificada a uma tradição construtiva (saber fazer) nacional e pragmática, de base vernacular, que se propagou pelas colônias portuguesas.

As construções luso-brasileiras do período colonial também foram erguidas por religiosos, mestres-pedreiros e engenheiros militares formados nas escolas de engenharia fundadas nas colônias, nos séculos XVII e XVIII, com aulas sobre fortificação,⁵⁶ em que o alicerce do conhecimento estava pautado na matemática, geometria, trigonometria e nos tratados de arquitetura.

A casa senhorial do engenho Murutucu, no que diz respeito a sua tipologia e morfologia, não é um edifício reproduzido de algum modelo serliano ou palladiano, pois notadamente há diferenças de escala, solução volumétrica e tratamento dos ornamentos nas fachadas.⁵⁷ Tampouco podemos rotular o edifício como uma obra maneirista, pois apenas indicamos repetições de soluções que foram simplificadas, abstraídas de ornamentos e adaptadas a um outro contexto.

A questão aqui se coloca, talvez, de modo similar ao que ocorreu e ainda ocorre em relação a alguns edifícios em Portugal quanto à atribuição de um estilo. Referimo-nos propriamente à discussão em torno do conceito da arquitetura chã ou “estilo chão”, em que determinadas construções do século XVI e XVII não se enquadravam nas correntes estilísticas tradicionais que, até então, haviam se sucedido na Europa. Era um tipo de arquitetura carente de definição pela historiografia. Contudo, essas obras continham elementos do léxico clássico inseridos em outro contexto e muitas eram construções do século XVIII nas colônias ultramarinas, sendo grande parte caracterizada como arquitetura chã.⁵⁸

O Maneirismo, por si só, configura-se um estilo artístico que vibra na tensão de opostos. Havia, naquele período, uma tensão entre teoria e prática, que pode ser vista, muitas vezes, como uma das principais características do estilo, mas este não se limita a esse ponto. Para Arnold Hauser “uma idéia aceitável pode surgir apenas da tensão entre clássico e anticlássico, natural e formal, racional e irracional, sensual e espiritual, tradição e mania de inovações, convenção e revolta contra todo o conformismo”.⁵⁹ Uma tentativa de “conciliação de opostos aparentemente inconciliáveis”.⁶⁰

O que se observa, no nosso caso, é uma clara distância entre o ponto de vista artístico da casa senhorial que analisamos e as obras maneiristas. Porém consegue-se vislumbrar, nela, a essência de certos princípios que marcaram as propostas de arquitetos italianos maneiristas, assim como se viu em todo o território português e nas suas colônias. São esses princípios e a correlação de elementos e composições que abordaremos nos parágrafos seguintes, como interpretação de uma leitura iconográfica e comparativa entre o objeto estudado e os desenhos dos referidos arquitetos, sem nos aprofundarmos em discussões conceituais de caráter estilístico.

No tratado de Palladio,⁶¹ no segundo livro de arquitetura, o primeiro exemplo de uma casa urbana possui uma planta tripartida com um anexo em um dos lados e os compartimentos dispostos em *enfilade*. Esse modelo de casa não irá divergir significativamente dos apresentados para as *villas*, cujas soluções trazem variações do mesmo tipo e um grande repertório de fachadas com volumetrias dinamizadas.

Há, entre quase todas as variações de um mesmo tipo, uma característica singular que o arquiteto propõe para as *villas* e que, presumivelmente, existiu na planta baixa da casa do engenho Murutucu. Essa característica é ressaltada por Cláudio Calovi Pereira: “no caso de suas *villas*, nota-se a constante repetição de um esquema organizativo de planta, que em geral divide a casa em três faixas longitudinais e três transversais”.⁶² Ele destaca ainda que “longitudinalmente, a faixa central contém o salão principal, ligado a pórticos ou portais de entrada”,⁶³ e completa: “nas duas laterais encontram-se os salões menores compondo dependências privadas”.⁶⁴

Nas *villas* palladianas, via de regra, as plantas tripartidas, de forma quadrada ou retangular, elevavam-se em volumes equivalentes, nos quais a parte central se destacava no conjunto com um arranjo volumétrico dinamizado e simétrico, geralmente através de alguma diferença na elevação em altura; da presença de um frontão triangular; do avanço ou recuo de uma galeria porticada; de colunatas

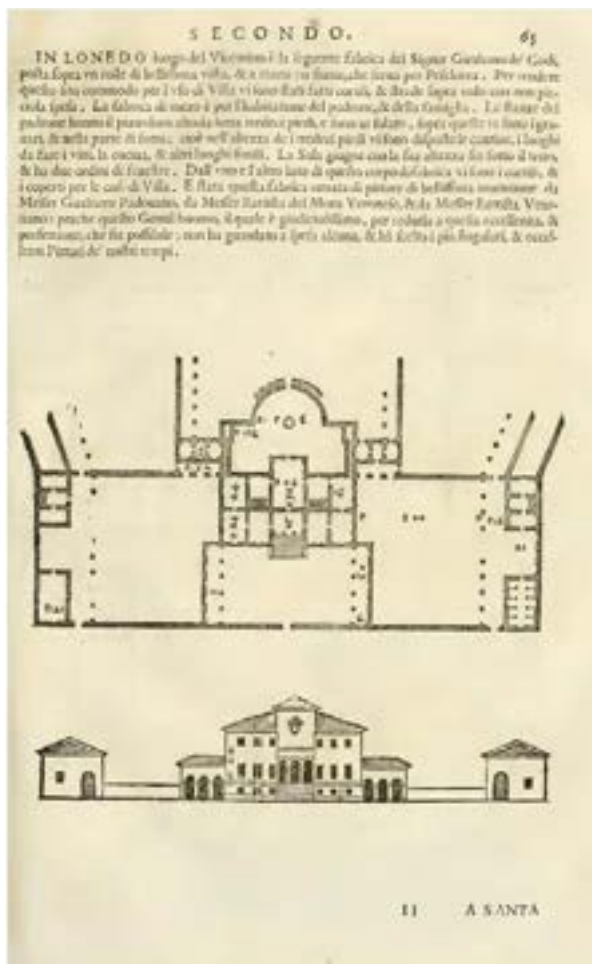


Figura 13 – *Villa Godi*, em Vicenza, Itália. Planta baixa e elevação. Fonte: Palladio (1616, p. 65).

apoando a galeria; ou das arcadas de arco pleno da galeria, muitas vezes em três vãos; ou, ainda, da conjugação de várias das características relacionadas (Figura 13).

Em seus edifícios, a cobertura exerce papel fulcral na dinamização e simetrização do conjunto arquitetônico, havendo quase sempre uma hierarquia na composição de telhados, o que valoriza o volume central.

Serlio,⁶⁵ no sexto livro de seu tratado, dedicado à arquitetura residencial, apresenta uma abordagem genérica de modelos de *villas*, em que, segundo Luccas,⁶⁶ a solução de sala central se apresentava de forma mais clara do que nos projetos de plantas tripartidas propostos por outros arquitetos italianos, inclusive Palladio (Figura 14). De fato, este último apresentava variações criativas das plantas tripartidas em que a parte central se mostrava de diversas formas, recortadas por salas menores ou ambientes de escadas fechados por paredes. Para Luccas,⁶⁷ a proposição de Serlio talvez tenha influenciado mais as colônias latino-americanas do que as de Palladio.

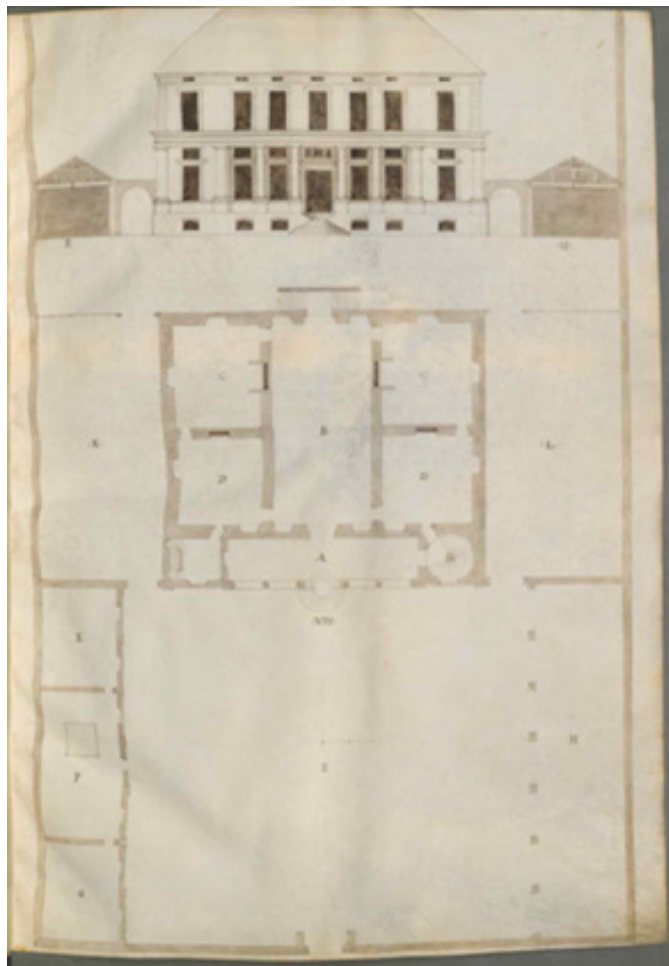


Figura 14 – Planta baixa e elevação da residência de uma *villa*, presentes no sexto livro do tratado de Serlio. Fonte: Serlio (1618, p. 5).

No entanto observam-se claramente na casa senhorial do Murutucu princípios que podem ser relacionados, guardando as devidas proporções, à arquitetura de Palladio, nos seguintes aspectos: hierarquização, tanto volumétrica quanto na distribuição dos compartimentos; simetria volumétrica; volumetria dinamizada, em que a parte central que se eleva da planta tripartida adquire notoriedade, seja pela maior altura (sobrado), seja pelo breve avanço do alinhamento em relação às partes laterais (térreas); marcação na fachada principal de três arcadas de arco pleno da galeria central, com os vãos diferenciados em relação aos vãos das arcadas das galerias laterais; e diferenciação de formas ou níveis dos telhados.

No Brasil existiram casas de moradia de engenhos em que claramente são notadas influências de arquitetos maneiristas, a exemplo das retratadas por Frans Post. Algumas casas senhoriais remanescentes, embora modificadas ao longo do tempo, ainda manifestam essas influências, como é o caso dos engenhos Monjope, em Igarauçu (PE), e Jururuba, em Niterói (RJ) (Figura 15).

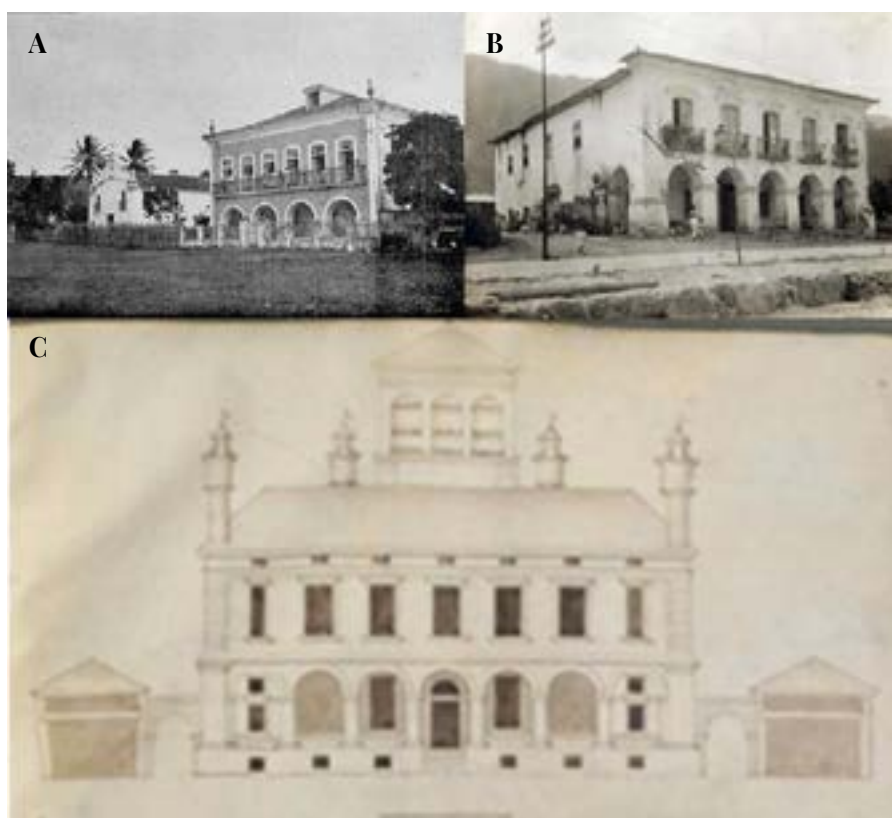


Figura 15 – Engenho Monjope (A). Engenho Jururuba (B). Desenho da fachada de uma residência, presente no sexto livro do tratado de Serlio (C). Fonte: A: Pernambuco Arcaico, 2014; B: Pessoa (2014, p. 254);⁶⁸ C: Serlio (1618, p. 7). Imagens adaptadas.

Os dois edifícios apresentam a mesma solução de fachada e volumetria, cuja inspiração notadamente se encontra no sexto livro do tratado de Serlio,⁶⁹ em que os volumes dos edifícios em forma de paralelepípedo, com telhado em quatro águas, apresentam a fachada frontal marcada, no andar térreo, pela arcaria de uma extensa galeria e o andar superior limitado por alvenaria vazada por vãos de portas-janelas equidistantes, dispostas simetricamente sobre a galeria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da arquitetura da antiga casa senhorial do engenho Murutucu por meio de metodologia baseada na interpretação de imagens, fundamentada na pesquisa historiográfica e em levantamentos arqueológicos, mostrou-se eficaz, na medida em que permitiu confrontar posições conflitantes entre alguns pesquisadores, mas ao mesmo tempo apontou direções possivelmente mais coerentes com os fatos históricos relativos ao engenho. Isso porque atualmente contamos com recursos há algum tempo inexistentes, como a possibilidade de análise de imagem ampliada em alta definição e a reconstrução do edifício em 3D, através de maquete eletrônica.

As imagens existentes do edifício, registradas fotograficamente desde o final do século XIX, puderam ser vistas e analisadas mais detalhadamente. A partir de conjecturas suscitadas no calor das análises, pôde-se estabelecer analogias, comparando a fotografia de Fidanza com a imagem de reconstituição virtual, e chegar a resultados satisfatórios sobre suas dimensões e volumetria. As fotografias de um levantamento da casa arruinada, realizado pelo Iphan, contribuíram para visualização de elementos e pormenores arquitetônicos, que foram comparados e contextualizados com a fotografia de Fidanza, colaborando igualmente para a reconstrução do edifício.

Faltava, também, um ingrediente a mais nessa metodologia analítica: o “olhar” dos arquitetos.⁷⁰ Não que ele nunca tivesse ocorrido, pois as contribuições do professor de arquitetura Donato Mello Junior foram grandes, mas seu trabalho não foi direcionado especificamente para a casa, como não foi também o trabalho mais consistente que se tem sobre o engenho, a tese de doutorado do arquiteto Fernando Marques, coautor do presente texto.

Outro fator de destaque foi a pesquisa historiográfica no campo da história da arte no contexto do Brasil como colônia portuguesa, período que abrange desde a Renascença até o Barroco. Logo, não há como entender o papel do Maneirismo e suas influências em Portugal, abrangendo todo o seu império, sem contextualizá-lo entre esses dois movimentos artísticos, culturais e sociais, com reflexos no campo da política.

A colocação temporal do Maneirismo antes do Barroco tem a ver mais com o reflexo deste movimento artístico percebido em Portugal e nas suas colônias do que propriamente com a cronologia de sua manifestação na Itália

em relação ao movimento Barroco, tendo em vista a possibilidade de terem ocorrido simultaneamente, com maior ou menor intensidade em determinados locais ou em intervalos de pequenos períodos dentro do Quinhentos.

Mesmo que nossa intenção não tenha sido a de realizar uma discussão conceitual sobre o enquadramento estilístico do edifício, negando-se uma rotulação, não há como negar que, de modo geral, o que se produziu no Brasil e demais colônias portuguesas no século XVIII, no que tange à arquitetura doméstica voltada à nobreza, teve influência dos movimentos estilísticos que se sucederam na Europa a partir da Renascença. Grande parte influenciada inicialmente por arquitetos maneiristas, como procuramos demonstrar, e posteriormente por arquitetos barrocos.

O fato é que, quanto ao objeto de estudo, afora as pesquisas históricas realizadas na segunda metade do século XX, nas últimas décadas só havia pesquisas voltadas para o engenho na sua compreensão de fábrica, ou seja, sobre o seu funcionamento e sua produção, sua importância para a economia da época e, com raras exceções, uma e outra referência enaltecendo a arquitetura percebida nas “ruínas” da capela. A casa de moradia algumas vezes era citada como um dos edifícios que fazia parte do engenho.

A casa, portanto, como o local de vivência e convivência doméstica do engenho – o ambiente familiar e de convivência mais íntima, também, entre patrões e empregados – necessitava de um olhar específico, além daquele momento das prospecções arquitetônicas na área de sua abrangência, realizadas em 1997, que geraram as plantas baixas utilizadas nas análises.

O resultado das análises, cuja contribuição colabora para o conhecimento a respeito da arquitetura produzida durante o período colonial na região Norte do país, especificamente a parte que corresponde ao estado do Pará, indica o que muitos cronistas da época já relatavam a respeito de alguns engenhos na região, apesar de não fornecerem detalhes sobre a arquitetura dos edifícios: a opulência das casas nobres rurais dos senhores de engenho, muitas vezes maior do que a de suas casas urbanas.

No caso específico do engenho Murutucu, essa opulência foi percebida na monumentalidade da casa senhorial e nos aspectos eruditos presentes na sua arquitetura com ideias coerentes com a tratadística quinhentista italiana, empregada em larga escala em todo o império de Portugal. Mas, como pudemos apreender na historiografia portuguesa e brasileira, as influências que se refletiram naquele país ocorreram por um processo de assimilação com adaptações a um contexto nacional, que por sua vez se adaptaram às variadas regiões do vasto Império português.

“Ao fim e ao cabo” consideramos que, embora possamos ter contribuído com mais um “quinhão” na compreensão histórica do engenho Murutucu, urge um aprofundamento das pesquisas arqueológicas no sítio, que, sem dúvidas, se realizadas interdisciplinarmente, em conjunto com nova pesquisa histórica e o “olhar” do arquiteto, trará luz a pontos ainda obscuros.

NOTAS

- 1 José Marques Morgado Neto é arquiteto graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará (FAU-Ufpa). Especialista em Interpretação, Conservação e Revitalização do Patrimônio Artístico de Antonio José Landi, curso realizado pelo Fórum Landi/FAU/Ufpa em 2007. Mestre em Arquitetura na área de “Análise e Concepção do Espaço Construído na Amazônia”, com ênfase na linha “Patrimônio, restauro e tecnologia”, desde setembro de 2013, pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Ufpa. É servidor da Ufpa, atuando no Fórum Landi como arquiteto em projetos de restauro e pesquisas voltadas para a preservação do patrimônio histórico e artístico. E-mail: jmorgaoneto@yahoo.com.br.
- 2 Fernando Luiz Tavares Marques é arquiteto graduado pela Ufpa em 1982. Mestre em História do Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em 1993. Possui doutorado em História, também pela PUCRS, com título obtido em 2004. É pesquisador da área de Arqueologia do Museu Paraense Emílio Goeldi, onde coordena investigações em arqueologia histórica, arqueologia industrial e arqueologia urbana, em especial sobre engenhos de maré, missões religiosas coloniais, fortificações, residências e cemitérios históricos. Também atua como docente em cursos de pós-graduação na Ufpa desde 2007, nos cursos de especialização em Arqueologia (2007-2009); mestrado e doutorado em Arqueologia (2010-2012) e mestrado em Arquitetura (2010-2018). E-mail: felutama@gmail.com.
- 3 Segundo o arquiteto Geraldo Gomes, no Brasil, “o termo casa-grande, na acepção de residência do senhor de engenho, aparece pela primeira vez em 1811, nos relatos do inglês Koster que residia em Pernambuco”. O autor também destaca que o mesmo termo na língua inglesa, ou seja, *great house*, já era utilizado na Jamaica no século XVIII para designar o mesmo gênero de edifício. Cf. GOMES, Geraldo. *Engenho e arquitetura*. 2. ed. rev. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 1998. p. 84.
- 4 Instituição de pesquisa da região amazônica onde atuou o arquiteto Fernando Marques, um dos autores do presente texto, na realização de vários levantamentos no sítio, incluindo a pesquisa de resgate arqueológico na área da moradia do engenho, em 1997. MARQUES, Fernando Luiz Tavares. *Prospecção na área da casa do engenho Murutucu*. Relatório. Belém, set. 1997.
- 5 Proeminente fotógrafo português que viveu em Belém, Pará, entre os séculos XIX e XX. Sobre este fotógrafo, consultar: O SUICÍDIO do fotógrafo Felipe Augusto Fidanza (c. 1847-1903). Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=4274>>. Acesso em: 28 ago. 2019.
- 6 Registros fotográficos realizados em diferentes anos, quando ainda havia as ruínas da casa. Cf. IPHAN. *Acervo digital*. Busca no acervo: “Ruínas do Engenho Murutucu e respectiva Capela de Nossa Senhora da Conceição”. Disponível em: <[http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/discover?filtertype_0=title&filter_relational_operator_0>equals&filter_0=Ru%C3%ADnas+do+Engenho+Murutucu+e+respectiva+Capela+de+Nossa+Senhora+da+Concei%C3%A7%C3%A3o&filtertype=spatial&filter_relational_operator>equals&filter=Bel%C3%A9m%2C+Par%C3%A1+\(PA\)](http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/discover?filtertype_0=title&filter_relational_operator_0>equals&filter_0=Ru%C3%ADnas+do+Engenho+Murutucu+e+respectiva+Capela+de+Nossa+Senhora+da+Concei%C3%A7%C3%A3o&filtertype=spatial&filter_relational_operator>equals&filter=Bel%C3%A9m%2C+Par%C3%A1+(PA))>. Acesso em: 12 set. 2019.
- 7 Segundo a antropóloga Lígia Simonian, a utilização de imagens como procedimento metodológico interdisciplinar na produção do conhecimento contribui para identificação, compreensão e análise do imaginário e das sensações, inclusive das realidades materiais. Ela destaca como contribuição científica o uso da fotografia com enfoque nas produções acadêmicas sobre a Amazônia. Cf. SIMONIAN, Lígia T. L. Uma Relação que se amplia: fotografia e ciência sobre e na Amazônia. *Papers do NAEA*, Belém, n. 196, out. 2006. Disponível em: <<http://www.naea.ufpa.br/naea/novosite/paper/172>>. Acesso em: 30 jul. 2019.
- 8 Agradecimentos ao aluno do curso de Arquitetura da Ufpa Ricardo Lobo pela construção da maquete eletrônica.
- 9 SERLIO, Sebastiano. *Sesto libro d'architettura: delle habitationi fuori e dentro delle città*. [S. l.: s. n.], 1618. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Sixth_Book_on_Architecture-_On_Habitations_in_and_outside_the_Cities_WDL8968.pdf&page=2>. Acesso em: 1 ago. 2019.
- 10 PALLADIO, Andrea. *I quattro libri dell'architettura*. Venezia: Bartolomeu Carampello, 1616. Disponível em: <<https://archive.org/details/quattrolibriddell00pall/page/n1>>. Acesso em: 5 ago. 2019.
- 11 SMITH, Robert C. Arquitetura civil do período colonial. *Revista do Iphan*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 40-41, 1969. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=revi-phan&pagfis=4249>>. Acesso em: 1 ago. 2019.

- 12 GOMES, Geraldo. *Engenho e arquitetura*.
- 13 Cf. LAGO, Pedro Correa do; LAGO, Bia Correa do. *Franz Post (1612-1680): obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.
- 14 GOMES, Geraldo. *Engenho e arquitetura*.
- 15 Cf. MARQUES, Fernando Luiz Tavares. *Um modelo de agroindústria canavieira colonial no estuário amazônico: estudo arqueológico de engenhos dos séculos XVIII e XIX*. Porto Alegre, 2004. 200 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004.
- 16 GOMES, Geraldo. *Engenho e arquitetura*.
- 17 AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. *Engenhos do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: Iphan: Programa Monumenta, 2009. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColRotPat7_EngenhosReconcavoBaiano_m.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2019
- 18 O arquiteto Donato Mello Júnior faz menção à discordância entre alguns autores a respeito da atribuição da ordem religiosa que edificou uma capela dedicada à Nossa Senhora da Conceição, em 1711, no sítio correspondente ao engenho Murutucu. O arquiteto refere-se a Vicente Salles (1968), que atribui a construção da capela a “frades mercenários”, baseado em “alguns historiadores”, e a Leandro Tocantins (1963), que atribui a edificação aos frades Carmelitas. A par disso, considerando o fato de Carmelitas terem ocupado áreas próximas ao rio Guamá, acredita-se terem sido eles os responsáveis pela construção da referida capela. Cf. MELLO JUNIOR, Donato. *Antonio José Landi, arquiteto de Belém: precursor da arquitetura neoclássica no Brasil*. Belém: Grafisa, 1973; SALLES, Vicente. Engenho Murutucu. *Brasil açucareiro*, Rio de Janeiro, ano 36, v. 71, n. 3, p. 20, 1968; TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria do Belém do Grão-Pará*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 304.
- 19 MARQUES, Fernando Luiz Tavares. *Um modelo de agroindústria canavieira colonial no estuário amazônico*.
- 20 BETTENDORF, João Felipe. *Crônica da missão dos padres da Companhia de Jesus no estado do Maranhão*. Belém: Fundação Cultural do Pará: Secretaria de Estado de Cultura, 1990. (Série Lendo o Pará, v. 5).
- 21 Cf. PRATT, André. *Notas históricas sobre as missões carmelitas no extremo norte do Brasil: séculos XVII-XVIII*. Recife: Convento do Carmo, 1941.
- 22 Entende-se o princípio da simetria, nesse caso, com o significado mais conhecido do termo que se refere a uma simetria bilateral, diferente do significado empregado por Vitruvius, relacionado à proporcionalidade, ou seja, à relação métrica e de integração das partes com o todo. Cf. BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Os tratados de arquitetura militar: fontes essenciais para o estudo do “urbanismo” e da iconografia dos engenheiros militares do século XVIII. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 3., 1994, São Carlos. *Anais...* São Carlos: EESC-USP, 1994. p. 2-3; STUMPP, Monika Maria. *A simetria modular e as villas de Andrea Palladio*. Porto Alegre, 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/85180>>. Acesso em: 20 ago. 2019. A expressão “aparente simetria” é utilizada para destacar a falta de elementos comprobatórios para uma afirmação convicta da presença desse princípio na volumetria do prédio, em razão da impossibilidade de uma visão mais completa das laterais da casa (fachadas laterais das duas alas), embora, pelo ângulo de visão que se tem da fotografia de Fidanza, perceba-se que a fachada frontal era simétrica. Porém adotaremos, por convicção baseada nos princípios da arquitetura erudita (do Renascimento ao Barroco), considerando-a como fonte de inspiração, a ideia de uma construção simétrica na sua origem, tendo em vista a possibilidade do edifício ter, também, passado por transformações ao longo do tempo, descaracterizando, provavelmente, a sua simetria em algum dos lados.
- 23 PROJETO MURUTUCU. *Histórico do Murutucu*. 2014. Disponível em: <<http://projetomurutucu.blogspot.com/2014/04/historico-do-murutucu.html>>. Acesso em: 20 set. 2019
- 24 Cf. OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro. *Capela Pombo, Belém/PA: interpretações e perspectivas*. Belém, 2008. Monografia (Especialização em Interpretação, Conservação e Revitalização do Patrimônio Artístico de Antonio José Landi) – Universidade Federal do Pará. Disponível em: <<https://ufpadoispontozero.wordpress.com/2012/11/22/capela-pombo-belempa-interpretacoes-e-perspectivas>>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- 25 CRUZ, Ernesto. *História do Pará*. Belém: IOE-PA: Grafisa, 1973. v. 1.
- 26 TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria do Belém do Grão-Pará*.

- 27 MELLO JUNIOR, Donato. *Antonio José Landi, arquiteto de Belém*, p. 247-248.
- 28 MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. *Antonio José Landi (1713/1791): um artista entre dois continentes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 504.
- 29 CRUZ, Ernesto. *História do Pará*, p. 120-121.
- 30 O texto de Cruz, ao discorrer sobre as vendas do sítio, ocorridas ao longo do século XIX, indica seus proprietários e descreve alguns trechos das escrituras. Cf. CRUZ, Ernesto. *História do Pará*, p. 121.
- 31 Cf. LUCCAS, Luís Henrique Haas. Distribuição na arquitetura do renascimento italiano. Sobre arranjos, compartimentação e circulação interior na casa renascentista. *Arquitextos*, São Paulo, v. II, n. 129.03, 2011. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3748>>. Acesso em 15 ago. 2019.
- 32 Estima-se que a construção da casa senhorial do engenho Megaípe seja do século XVI. Cf. GOMES, Geraldo. *Engenho e arquitetura*, p. 87-89.
- 33 Sua casa senhorial foi provavelmente construída em meados do século XVIII. Cf. BARRETO, Paulo T. Casa de Fazenda em Jururuba. *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico e Cultural*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 69-76, 1937. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01m.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2019.
- 34 Embora seja reconhecida como Casa do Bispo, serviu inicialmente a um engenho de açúcar, tendo sido construída no início do século XVIII. Ver: UERJ. Histórico. In: UERJ. *Rio Comprido*: lugar, memória e identidade. Disponível em: <<https://riocomprido.blogspot.com/p/rio-comprido-historico.html>>. Acesso em: 23 ago. 2019.
- 35 As prospecções arqueológicas na área da casa do engenho foram limitadas e não atingiram esta parte em que se encontravam vestígios de paredes e fundações em meio a um terreno acidentado pelo acúmulo de aterros extemporâneos.
- 36 Durante a construção da maquete foi observado que o registro de Fidanza apresentava um resultado semelhante a uma perspectiva isométrica, que pode ter ocorrido em decorrência do tipo de lente utilizada naquela época. Por essa razão, decidiu-se por uma maquete de perspectiva isométrica, sem a adoção de ponto de fuga, para proporcionar melhores condições de analogia com a fotografia.
- 37 Expressão utilizada por Maria Paula Van Biele ao abordar a tipologia das casas-grandes dos engenhos de açúcar do Rio de Janeiro setecentista. Cf. BIELE, Maria Paula Van. *A arquitetura das casas-grandes remanescentes dos engenhos de açúcar do Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. p. 14. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp061212.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- 38 DANIEL, João. *Tesouro descoberto no Máximo Rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. p. 160.
- 39 QUEIROZ, João de São José. *Memórias de Fr. João de São Joseph Queiroz bispo do Grão-Pará*. Porto: Typ. da Livraria Nacional, 1868.
- 40 Ibid., p. 171.
- 41 Ibid., p. 173-174.
- 42 Ibid., p. 196.
- 43 Ibid., p. 197.
- 44 Ibid., p. 206.
- 45 Ibid., p. 207.
- 46 QUEIROZ, João de São José. Viagem e visita do sertão em o Bispado do Gram-Pará em 1762-1763. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 9, p. 43-107, 179-227, 328-375, 476-527, 1847. p. 508.
- 47 Sobre os programas distributivos e a vida doméstica nos engenhos do Rio de Janeiro, que demonstram de forma genérica costumes similares, com algumas variações, entre as regiões do Brasil naquela época dividido em Estado do Brasil e Estado do Grão-Pará e Maranhão, ver: BIELE, Maria Paula Van. *A arquitetura das casas-grandes remanescentes dos engenhos de açúcar do Rio de Janeiro setecentista*.
- 48 FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.
- 49 Ibid., p. 43.
- 50 SALLES, Vicente. Engenho Murutucu, p. 21.
- 51 No Rio de Janeiro um exemplar de arco trilobado existia junto à escadaria no vestíbulo de acesso do edifício conhecido como Casarão das Charitas, da antiga fazenda Jururuba. Cf. BARRETO, Paulo

- T. Casa de fazenda em Jururuba. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 69-71, 1937. Disponível em: <http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan_wi&pagfis=4881>. Acesso em: 15 ago. 2019. Um desenho em grafite sobre papel do álbum de Franz Joseph Frühbeck, publicado em 1817, retrata uma edificação apontada como Convent St. Cristoph, no Rio de Janeiro, em que os vãos das portas-janelas do sobrado são trilobados. Cf.: BRASILIANA Iconográfica. Busca: “convent st cristoph” Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18987/convent-st-cristoph>> Acesso em: 17 abr. 2020.
- 52 Cf. MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. *Antonio José Landi (1713/1791)*, p. 389.
- 53 Na edificação analisada, foi constatada a existência de uma técnica construtiva já observada em outras edificações do século XVIII no estado do Pará. Trata-se de uma construção de pau a pique, com esteios de madeira lavrada de aproximadamente um palmo de largura, “encamisada” com alvenaria de pedra argamassada. É um tipo de estrutura similar à “gaiola pombalina”. Cf. MORGADO NETO, José Marques. *Casas nobres em Belém do Pará: segunda metade do século XVIII e início do século XIX*. Belém, 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Tecnologia, Universidade Federal do Pará.
- 54 A existência e atuação de instituições como a Provedoria de obras reais/ Casas das obras/ Casa do risco e Obras públicas, entre os séculos XVI e XVIII, é abordada pelo arquiteto Helder Carita. Segundo o autor “no contexto do Império Português [...] o regimento de obras vai permitir de forma prática e eficaz uma adaptação às circunstâncias concretas do lugar, salvaguardando de forma precisa os dados fundamentais pretendidos para os diversos edifícios quanto às suas lógicas arquitetônicas e construtivas”. CARITA, Helder. *Sistemas métricos e normas construtivas em argamassas de cal implementadas pela Provedoria de obras reais/ Casa das obras: séculos XVI a XVIII*. In: RIBEIRO, Nelson Pôrto (Org.). *Subsídios para uma história da construção luso-brasileira*. Rio de Janeiro: Póde Ed., 2013. p. 71-89. p. 72.
- 55 VIGNOLA, Jacques Barozzio de. *Tratado práctico elemental de architectura ou estudo das cinco ordens*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905.
- 56 A coroa portuguesa instituiu, no mesmo molde da Aula de Lisboa, as “Aulas de arquitetura militar” nos principais centros urbanos de suas colônias ultramarinas, a exemplo do estado do Brasil e estado do Grão-Pará e Maranhão. Ver: OLIVEIRA, Mário Mendonça de. A contribuição da antiga engenharia militar para a engenharia civil e a arquitetura. In: RIBEIRO, Nelson Pôrto (Org.). *Subsídios para uma história da construção luso-brasileira*. Rio de Janeiro: Póde Ed., 2013. p. 47-70; BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Entre teoria e prática: a cartografia dos engenheiros militares em Portugal e no Brasil, nos séculos XVI-XVII. *Terra Brasilis*, [s. l.], n. 7/8/9, 2007. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/terrabrasilis/271>>. Acesso em: 3 maio 2019.
- 57 Essa questão tem a ver com o problema de transferência e apropriação de modelos, tratado por Bueno sob viés urbanístico, mas que pode perfeitamente se aplicar ao nosso caso específico. Segundo a autora “o fato de autores dos tratados do século XVIII serem leitores dos precedentes ou as cidades do XVIII serem aparentemente similares às precedentes, não significa mimetização das experiências anteriores”. BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Os tratados de arquitetura militar: fontes essenciais para o estudo do “urbanismo” e da iconografia dos engenheiros militares do século XVIII, p. 2.
- 58 Cf. FERNANDES, José Manuel. *A arquitectura*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1991.
- 59 HAUSER, Arnold. O conceito de maneirismo. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: v. 3: de Michelangelo ao Futurismo*. Tradução de Vilma de Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 227-240. p. 233.
- 60 *Ibid.*, p. 233.
- 61 PALLADIO, Andrea. *I quattro libri dell'architettura*, p. 5.
- 62 PEREIRA, Cláudio Calovi. Princípios, valores e projeto arquitetônico: as lições de Andrea Palladio. *Vitruvius*, [s. l.], ano 8, maio 2009. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.089/3038>>. Acesso em: 17 out. 2019.
- 63 *Ibid.*
- 64 *Ibid.*
- 65 SERLIO, Sebastiano. *Sesto libro d'architettura*.
- 66 LUCCAS, Luís Henrique Haas. Distribuição na arquitetura do renascimento italiano.
- 67 *Ibid.*

- 68 PESSÔA, José Simões de Belmont. Padrões distributivos das casas senhoriais no Rio de Janeiro do primeiro quartel do século XIX. In: MENDONÇA, Isabel M. G; CARITA, Helder; MALTA, Marize. *A Casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: anatomia dos interiores*. Lisboa: Instituto de História da; Rio de Janeiro: Escola de Belas, 2014. p. 248-271. p. 254
- 69 SERLIO, Sebastiano. *Sesto libro d'architettura*.
- 70 Julgamos importante ressaltar a visão do arquiteto nas análises desenvolvidas em razão da própria formação acadêmica da graduação, que, juntamente com a experiência dos autores em projetos e acompanhamento de obras de restauro e trabalhos de arqueologia da arquitetura, confere-lhe um olhar mais apurado dos detalhes explícitos e aqueles implícitos nas entrelinhas do texto arquitetônico, sem deixar de lado a visão da história como disciplina acadêmica, que permeia a formação de pós-graduação dos dois arquitetos. Entendemos que esses fatores contribuíram para o resultado do trabalho.

Acessos, circulações e hierarquias: as transformações na compreensão do espaço residencial no Palacete Bolonha

Cybelle S. Miranda¹

Caroline Meireles F. Rodrigues²

Ailla Caroline de Carvalho Raiol³

INTRODUÇÃO

O Palacete Bolonha, que pode ser visto na Figura 1, foi construído por Francisco Bolonha entre os anos de 1905 e 1908, para ser sua moradia, após o casamento com a pianista e soprano carioca Alice Tem-Brink, e fica localizado na avenida Governador José Malcher, antiga Estrada de São Jerônimo, esquina com a passagem Bolonha e travessa Dr. Moraes.

O edifício é um exemplar do ecletismo em Belém e reúne estilos como neoclássico, *art nouveau*, barroco e rococó; sua ornamentação é composta, por exemplo, por gradis estilo *art nouveau*, metais de banheiros e lavabos de



Figura 1 – Palacete Bolonha. Fonte: acervo pessoal de Caroline M. F. Rodrigues, 2018.

origem inglesa, piso em madeira de lei e mármore, estuques⁴ com imagens mitológicas, azulejos adotando a temática floral, monogramas com as iniciais FB (Francisco Bolonha), entre outros.

Após o falecimento de seu construtor, o palacete foi leiloado e passou por diversas intervenções, que, ainda que visassem adaptar o local para novas funções, afetaram a materialidade e estrutura da edificação. Tais alterações ocasionaram perdas irreparáveis de elementos que colaboravam para a compreensão do projeto elaborado por Bolonha.

O espaço de uma residência traz consigo a história e a memória dos familiares que ali viveram e, também, de amigos, vizinhos e empregados que por ali passaram. Todos os hábitos sociais, intelectuais e cotidianos formam uma rede de relações entre a vida social e particular. A casa é uma variável entre a alternância do público e privado, mas todos esses aspectos apresentados, e vividos, foram definidos inicialmente pela estrutura e disposição idealizados pelo projetista.

No caso do Palacete Bolonha, é importante ressaltar que, apesar de um de seus usos ter sido destinado à visita guiada – transformação do local em casa-museu –, a configuração inicial de habitação familiar estimula, durante as visitas, emoções, reações e imagens em quem a visita. Desperta a curiosidade de quem por ali passa, ao conseguir fazer uma ponte entre o presente e a época em que a edificação foi construída, trazendo questionamentos sobre a história do local ou da família, e principalmente sobre a história de seu construtor, Francisco Bolonha, que foi uma personalidade fundamental para a construção da história de Belém.

Sendo assim, a arquitetura tem a possibilidade de despertar o interesse por épocas passadas, trazendo para a superfície da história a memória de pessoas que ali viveram e podem compartilhar um pouco mais sobre o palacete com a sociedade. A partir desse ponto de vista, torna-se pertinente mencionar a seguinte afirmativa:

A arquitetura de épocas passadas materializa a memória social, e serve de referência às evocações do passado de uma comunidade. Assim, as casas construídas nos séculos anteriores têm função social que ultrapassa sua concretude, assumindo papel relevante para a identidade de um lugar.⁵

A construção foi desenvolvida de modo peculiar pelo engenheiro, com base em seus conhecimentos adquiridos durante sua formação, estilo de vida, influências afetivas e profissionais. Na construção do palacete, o engenheiro deixa explícita a necessidade da separação dos ambientes através dos acessos e circulações, sendo possível compreender o fluxo hierárquico ao percorrer a residência. Esse contato entre o visitante e o edifício seria uma das maneiras de tornar o primeiro mais próximo da realidade e dos costumes da época, mais especificamente falando, da vida e costumes da família Bolonha.

A estrutura hierárquica do Palacete Bolonha foi separada por pavimentos. O pavimento térreo é destinado a áreas de serviço, o primeiro pavimento é composto

pelos ambientes sociais da edificação, já o segundo e o terceiro pavimentos são voltados para a área íntima, ou familiar.

O artigo busca mostrar a importância dos elementos de acesso e circulação para a compreensão do projeto original e para a preservação da memória do Palacete Bolonha como residência, uma vez que as alterações realizadas durante a transição de uso residencial para casa-museu, afetaram a compreensão do espaço residencial.

BELÉM E O IMPACTO DA ECONOMIA DA BORRACHA

No início do século XX, Belém passava por uma fase de euforia econômica, consequência da exploração da borracha e de seus altos preços no mercado internacional. Emergiu uma nova classe social na cidade, a burguesia, que durante uma busca por inovações sentiu a grande necessidade de transformação do quadro urbano da cidade, repercutindo na modernização dos logradouros.⁶ Consequentemente, originaram-se as mais belas obras arquitetônicas da cidade e esse período deu origem ao termo *belle époque* amazônica.⁷

Então, Belém, que estava sob a administração de Antônio Lemos,⁸ se depara com um novo cenário, no qual a remodelação da cidade passou a ser o principal foco da burguesia. Houve a abertura de novas ruas e realocação de residências para novos bairros, como Nazaré e Batista Campos, onde o administrador da cidade passa a colocar de vez em prática as novas políticas sanitárias, usando sempre como modelo a intervenção realizada por Haussmann em Paris.⁹

O ecletismo começou a ser adotado em Belém, especialmente como a linguagem das residências particulares, visto que, através da soma de ornamentação externa e interna, como azulejos, elementos em ferro fundido, esquadrias envoltas por molduras, além de composições com balaústres, cariátides,¹⁰ frisos e cornijas, distinguia-se a posição socioeconômica de seus proprietários.¹¹

As edificações formam um testemunho da memória histórica da população e são consideradas símbolos de uma sociedade, por expressarem seus valores, transformando-se em produtos culturais.¹² Em Belém, passaram a ser símbolo de poder e capital social, abandonando o significado exclusivo de moradia e assumindo as funções de repouso, estar, lazer, banho e serviços.

O ecletismo reuniu tendências arquitetônicas do passado, como o barroco e rococó, utilizando novos materiais, tecnologias e técnicas construtivas, derivadas de um período pós-Revolução Industrial e grandes exposições universais,¹³ que aconteciam desde o ano de 1851, no continente Europeu. Arquitetos e engenheiros, brasileiros ou imigrantes, vindos da Europa, traziam tendências, fotos e catálogos de materiais, usados como modelos para ornamentos decorativos utilizados nas residências da época,¹⁴ instalando novas divisões internas e contribuindo para maior privacidade e conforto dos proprietários.

Naquele tempo, novas construções eram levantadas levando em conta quase que exclusivamente materiais importados. [...] Assim, quase tudo não era fabricado aqui, como telhas de Marselha, grades, portões, peitoris, grimpas de ferro fundido ou forjado, dobradiças, trincos, fechaduras e maçanetas que eram avidamente escolhidos em profusos catálogos.¹⁵

Francisco Bolonha, engenheiro civil formado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1884, foi um dos profissionais que realizou especializações na Europa, uma delas em hidráulica (Inglaterra e Holanda), fundamentais para as construções feitas por ele em áreas alagadas da cidade. Retornou para o Brasil logo após visitar a Grande Exposição Universal de Paris, em 1900, e passou a construir de acordo com as tendências da época, aplicando novas tecnologias – por exemplo, técnicas construtivas aprendidas com Gustave Eiffel,¹⁶ como uso do ferro e vidro nas edificações.

FRANCISCO BOLONHA EM BELÉM

Importante colaborador das intervenções realizadas em Belém, Francisco Bolonha, logo após retornar da Europa, decidiu fixar residência em sua cidade natal, e construiu um escritório de engenharia na antiga rua da Indústria, nº 127. Posteriormente, no mesmo local, instalou uma fábrica de gelo e uma empresa construtora e locadora de quiosques.

Com a fundação das empresas, Bolonha conseguiu concessões públicas para a exploração do comércio em diversos pontos da cidade. Durante a criação dos quiosques de Belém, o engenheiro os coordenou e os construiu e em troca recebeu a concessão para exploração deles por cerca de 20 anos, período no qual eram isentos de impostos, sendo estipulado apenas um valor de 200 mil réis para a fiscalização dos quiosques.¹⁷ Francisco Bolonha também foi diretor de obras públicas, terras e viação do estado, professor e diretor da Escola de Engenharia e responsável por diversas obras, como o Reservatório Paes de Carvalho, o prédio da *Folha do Norte*, o Palacete Bolonha, o Palacete Bibi Costa, entre outros.¹⁸

No ano de 1905, o engenheiro decidiu construir sua residência, atualmente chamada de Palacete Bolonha, como uma prova de amor à sua esposa, Alice Tem-Brink Bolonha, que não pretendia deixar a capital do Brasil, na época o Rio de Janeiro, para morar em Belém,¹⁹ dedicando para ela um dos mais belos ambientes da residência, a sala de música.

O edifício era cenário de saraus, recitais de piano, protagonizados por Alice, e reuniões políticas frequentadas pela elite paraense, criando uma rede de memórias e costumes, com a participação da elite local, políticos e amigos do casal. Essa relação pode ser compreendida a partir de uma citação na qual Scarpeline evidencia a ligação entre a residência e importância de eventos, ou atividades cotidianas, que ali aconteceram:

A casa, espaço da vida privada, será o palco, onde estão contidos os cenários, que possibilitarão o estudo da história do cotidiano. Ao se pensar nela não nos prendemos somente nos aspectos materiais que a compõem, mas nas ações que ali acontecerão e acontecem.²⁰

Portanto, o local não é apenas um edifício de importância arquitetônica para Belém, que, apesar de ser um importante exemplar da *belle époque*, foi palco de reuniões de grandes personalidades da política paraense. O palacete foi construído de maneira harmônica, mesmo com sua rica ornamentação e cinco pavimentos, o que o fez ser considerado um dos edifícios mais altos da época, permitindo a quem visitasse o local contemplar uma bela visão panorâmica da cidade de Belém.

TRANSFORMAÇÕES NO PALACETE: DE RESIDÊNCIA A CASA-MUSEU

Definição de casa-museu

A definição da residência como casa-museu, segundo Maria de Lourdes Horta, pode ser feita em uma perspectiva tridimensional, na qual três fatores devem ser considerados em conjunto:

a perspectiva espacial, em que se vê a casa como volume, como organização dos espaços internos e externos, a realização arquitetônica em sua relação com o entorno, a paisagem e o conjunto em que ela se insere.²¹

a perspectiva temporal, em que se analisa a trajetória dessa casa, a sua história de vida, as metamorfoses, suas funções ao longo do tempo, as modificações no entorno físico, urbanístico, arquitetural, social cultural.²²

a perspectiva social-cultural sob a qual se poderia ver esta casa. [...] representando a vida dos seus moradores, os usuários, os habitantes, seus modos de vida, seus hábitos e organização social, seus usos da casa, as funções que a ela atribuíram ao longo do tempo.²³

A partir desses três pilares, conseguimos compreender a casa com todas as suas relações, sejam elas arquitetônicas, paisagísticas, culturais ou sociais. Maria de Lourdes Horta abre outra definição mais específica, mais assertiva para o caso do Palacete Bolonha, que é compreender a casa, além de um objeto cultural, a partir do seu signo, ou seja:

Temos agora uma nova situação, em que a casa não é mais signo de si mesma, mas signo de um signo – o personagem que a habitou, como a casa de Rui, a casa de Osório, de Caxias, [...]. A casa não é mais um objeto arquitetônico, nem sequer apenas um objeto cultural, a casa se transforma em continente de um conteúdo.²⁴

Sendo assim, podemos considerar o Palacete Bolonha como o signo de Francisco Bolonha, que por sua vez é signo da arquitetura na *belle époque* em Belém,

sendo o símbolo de desenvolvimento e modernização durante o período da borracha na cidade. A casa-museu passa a ser a representação da figura central de sua história; foi o caso do palacete, que, por ter sido projetado e construído por Francisco Bolonha, após sua morte o local passou a ser chamado de Palacete Bolonha.

Reforçando a ideia da casa-museu como representação do indivíduo e seus costumes, Micheli Afonso²⁵ diz que a casa-museu é um recorte de um determinado período, o qual tem como objetivo abrigar um acervo, sendo o caso do palacete, o período da *belle époque* em Belém, incorporando a vida doméstica, em específico da família de Bolonha.

Considerando a residência como um local privado, o qual abriga histórias e lembranças da vida cotidiana do sujeito, sua transformação em um museu tem o objetivo de transportar o visitante para a vida íntima e cotidiana de quem viveu ali. Essa abordagem desperta a curiosidade pelo privado, pela intimidade e pela necessidade de imaginar e visualizar a história que ali foi retratada, o que, em geral, é instigado pela vontade que o visitante tem de ver aquela pessoa retratada como alguém normal, não apenas como uma figura pública inatingível.

Sendo assim, como enfatizado por Micheli Afonso,²⁶ é necessário reforçar a necessidade de preservar o local em sua integridade, para que seja possível representar com fidelidade a vivência proposta ao transformar a residência em uma casa-museu.

O PALACETE BOLONHA

Após o falecimento de Francisco Bolonha, em 1938, aos 65 anos, após ter vivido o final do período da *belle époque*, Alice Tem-Brink Bolonha, sua esposa, tornou-se proprietária do local. Ela decidiu retornar para o Rio de Janeiro, colocando o palacete em leilão. O imóvel foi arrematado pelo sr. Armando da Silva Chermont, em novembro do mesmo ano. Já outros itens, também leiloados, como móveis, quadros, louças, máquinas e guarnições, foram comprados não apenas por pessoas residentes em Belém, mas também de outras localidades do país.²⁷

Em agosto de 1974, o imóvel, que havia passado por quatro proprietários, então foi adquirido pela Companhia de Desenvolvimento e Administração da Área Metropolitana de Belém (Codem). Alguns meses depois, o local foi passado para nome da Prefeitura Municipal de Belém (PMB),²⁸ porém, logo após a aquisição, já na década de 1980, passou por um período de abandono, até que em 1997 a prefeitura optou pela realização de uma intervenção no local.

Em meados dos anos 2000, ocorreram grandes intervenções em edificações de Belém. No caso do palacete, a intervenção ocorreu mais precisamente entre os anos 2004 e 2006. Uma grande restauração foi realizada e o local foi reinau-

gurado com o funcionamento voltado à visitação guiada, tendo a destinação de casa-museu e um anexo que completava o Memorial dos Povos.

Sendo assim, o terreno foi incorporado ao Memorial dos Povos, que contava com uma sala de cinema dedicada a Acyr Castro, a Biblioteca Eng. Augusto Meira Filho e, por fim, o Museu da Belle Époque instalado no Palacete Bolonha. O espaço funcionava como uma casa-museu e abrigava exposição de mobílias, documentos e fotos da *belle époque* em Belém. Além disso, houve a recuperação de livros que foram incorporados ao acervo da biblioteca localizada dentro do palacete, que pode ser vista na Figura 2.

Portanto, é possível destacar três grandes intervenções na estrutura da residência. A primeira grande alteração foi a remoção da escada social em mármore – conforme pode ser visto na Figura 3 – possivelmente em 1983,²⁹ que realizava a conexão entre o primeiro e segundo pavimento, ou seja, a ligação entre o setor social e íntimo do palacete.

Após a remoção, permaneceram apenas os arranques em forma de leões, que podem ser vistos na Figura 4, esculpidos em mármore, os quais, como especificado pelo arquiteto Euler Arruda, “foram transferidos para um local equivocado”.³⁰ No piso do primeiro pavimento, não ficaram sinais de que ali algum dia existiu uma escada e hoje o piso segue o mesmo desenho, sem marcas de substituição, porém, no piso do segundo pavimento, onde era a chegada/descida da escada, o piso foi preenchido e o arremate feito em cerca de quatro placas de mármore, conforme mostrado na Figura 5.



Figura 2 – Foto atual da Biblioteca Eng. Augusto Meira Filho. Fonte: acervo pessoal de Caroline M. F. Rodrigues, 2018.

Já em uma segunda intervenção (1988-1991), ocorreu a retirada da escada de serviço, que realizava a ligação entre o térreo e o segundo pavimento, que pode ser vista na Figura 6. Após a remoção da escada, que, segundo o arquiteto Euler Arruda estava inacabada, foram instaladas duas novas escadas



Figura 3 – Escada Social em mármore com seus arranques em forma de leão. Fonte: *Palacete Bolonha*.



Figura 4 – Arranques de mármore locados em outro ambiente da residência. Fonte: acervo pessoal de Caroline M. F. Rodrigues, 2018.

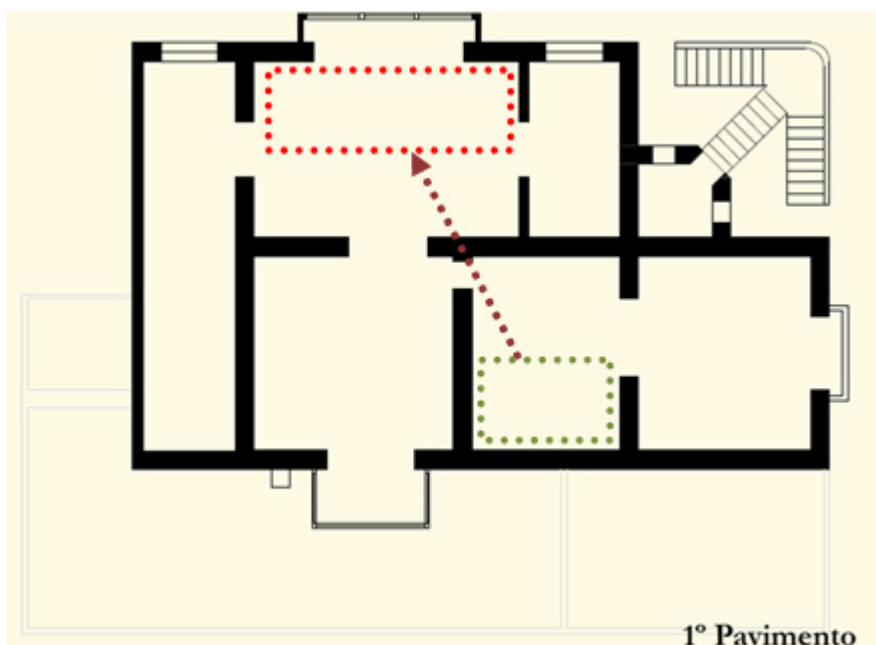


Figura 5 – O retângulo verde destaca o local original da escada, sendo indicado pela seta em vermelho o local onde foram colocados os dois arranques em forma de leão. Fonte: levantamento realizado por DPJ em 2014-2017 e adaptado por Caroline M. F. Rodrigues e Ailla C. de C. Raiol, 2019.



Figura 6 – Escadas de serviço helicoidais que ligavam o térreo e o segundo pavimento. Fonte: *Palacete Bolonha*.



Figura 7 – Forro do primeiro pavimento após a remoção da escada de serviço. Fonte: acervo pessoal de Caroline M. F. Rodrigues, 2018.

helicoidais que faziam ligação entre o térreo e primeiro pavimento e em seguida entre primeiro e segundo pavimento.

Seguindo para a terceira intervenção, entre 2004-2006, foram retiradas ambas as escadas, restando apenas o rastro deixado em meio aos azulejos pelo fechamento executado em gesso na laje entre o primeiro e segundo pavi-

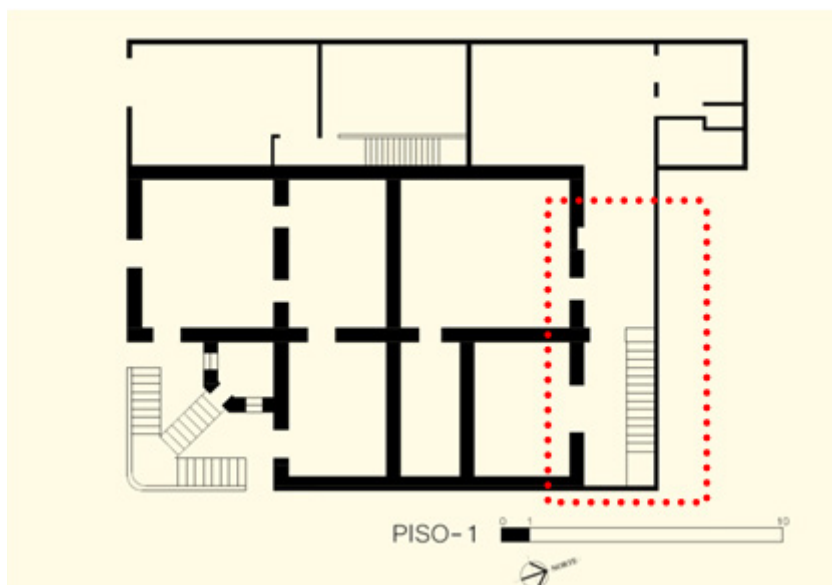


Figura 8 – Antiga localização da escada no pavimento térreo. Fonte: levantamento realizado por DPJ em 2014-2017 e adaptado por Caroline M. F. Rodrigues e Ailla C. de C. Raiol, 2018.

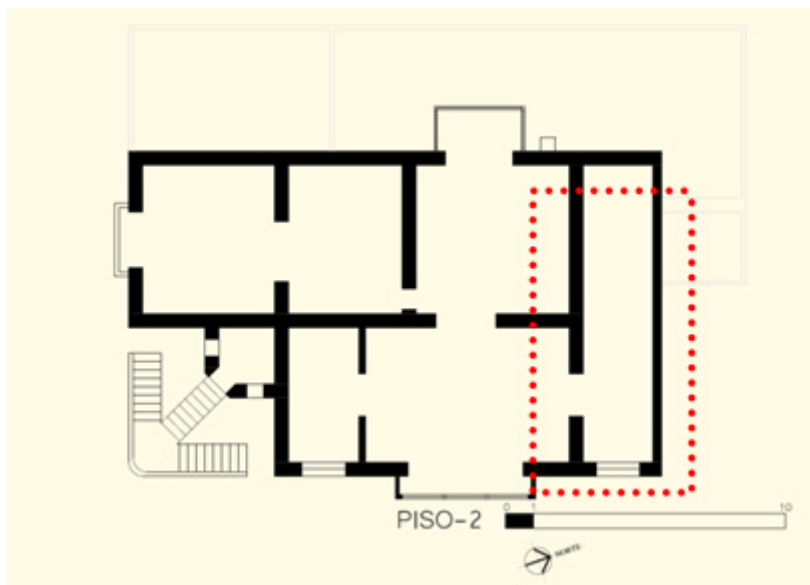


Figura 9 – Antiga localização da escada no primeiro pavimento. Fonte: levantamento realizado por DPJ em 2014-2017 e adaptado por Caroline M. F. Rodrigues e Ailla C. de C. Raiol, 2018.

mento, e o piso de vidro entre o térreo e primeiro pavimento. Por terem sido instalados posteriormente, é possível notar a diferença na tonalidade entre os vidros, sendo os novos mais escuros. As modificações podem ser vistas nas Figuras 7, 8 e 9.

No terceiro caso, foi realizada uma restauração na edificação para que o local assumisse um novo uso e, para tal, foi executada a adição de um anexo ao palacete para atender as novas normas de acessibilidade exigidas, mas que, ao mesmo tempo, extinguiu o fluxo residencial do projeto.

O anexo foi então construído em estrutura metálica e seus fechamentos feitos em vidro, como mostra a Figura 10, como bloco de elevador e escadarias metálicas, necessários ao acesso destinado à visitação da casa-museu.

O acesso social do edifício inicialmente era realizado através de uma escada situada na esquina do local, entre a atual avenida Governador José Malcher e a passagem Bolonha, como pode ser visto na Figura 10, e o acesso de serviço era feito pelo atual nº 18 da passagem Bolonha, demonstrado na Figura 11. Com a construção do anexo, a escada e o elevador passaram a ser o principal, e único, acesso disponível ao edifício, tendo como função realizar a ligação entre o térreo e o quarto pavimento, deixando apenas uma única escada original no interior do edifício, a que faz a ligação entre o quarto pavimento e o sótão do edifício, como é mostrado nas Figura 12 e 13.

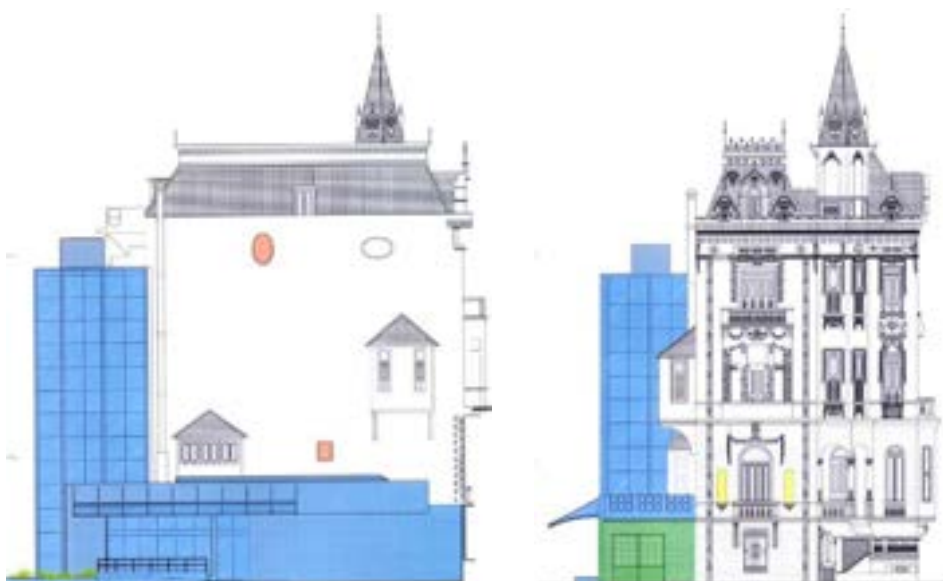


Figura 10 – Anexo adicionado ao Palacete Bolonha durante a reforma de 2004-2006. Fonte: Projeto de Restauração do Palacete Bolonha, 2017.

A importância de destacar essas intervenções se deve à necessidade de preservação do local em sua essência, pois apenas assim seria possível compreender a proposta de casa-museu no Palacete Bolonha. Diante disso, parte importante desse contexto são os acessos e as circulações, como escadarias, corredores e *halls*, por serem indispensáveis para a compreensão da hierarquia do edifício. A ausência deles prejudica de forma imensurável a experiência idealizada por Francisco Bolonha ao elaborar o percurso residencial. Consequentemente as



Figura 11 – Escada social que não é mais utilizada como acesso principal ao edifício. Fonte: acervo pessoal de Caroline M. F. Rodrigues, 2018.



Figura 12 – Antigo acesso de serviço, atualmente nº 18 da vila Bolonha. Fonte: levantamento realizado por DPJ em 2014-2017 e adaptado por Caroline M. F. Rodrigues e Ailla C. de C. Raiol, 2018.

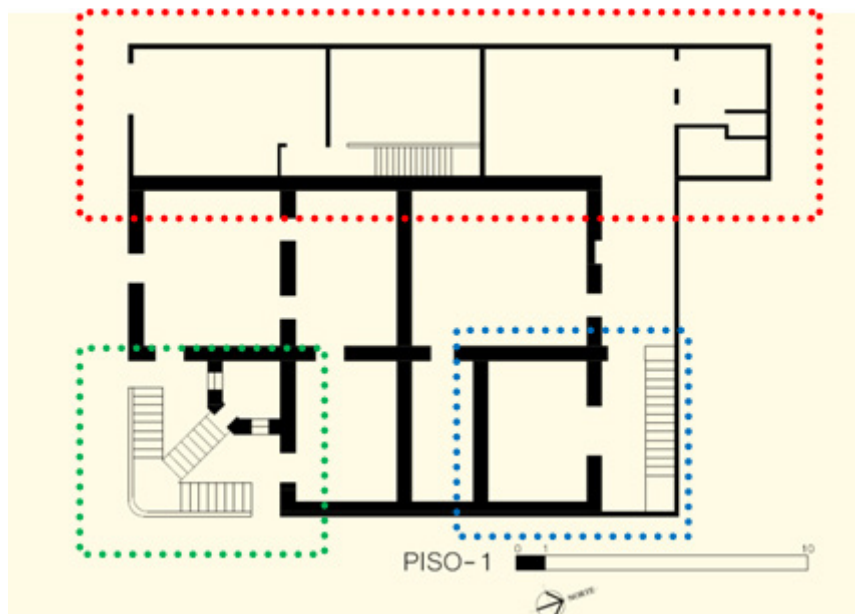


Figura 13 – Em vermelho está destacada a localização do anexo construído entre 2004 e 2006; em verde, o antigo acesso social; e em azul, o antigo acesso de serviço. Fonte: levantamento realizado por DPJ em 2014-2017 e adaptado por Caroline M. F. Rodrigues e Ailla C. de C. Raiol, 2018.

adequações ao novo uso, com a ideia de adaptação de um percurso expositivo moderno, comprometeram a identidade e a estrutura primária do local, pois os materiais retirados foram leiloados, ou desapareceram, tornando a tarefa de reversão da estrutura para a original impossível.

Como afirma Rubió, a intervenção é uma proposta livre e arbitrária, dependendo exclusivamente da imaginação e do bom senso do profissional responsável pela tarefa de manter a estrutura original de um edifício histórico. As situações anteriormente relatadas fazem parte das principais modificações realizadas no Palacete Bolonha, abordando mais especificamente as alterações realidades nos acessos e circulações do edifício.



Figura 14 – Escada entre o quarto pavimento e o sótão. Fonte: acervo pessoal de Caroline M. F. Rodrigues, 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devemos considerar o palacete, em seu novo uso, como o objeto a ser contemplado, porém, as intervenções citadas prejudicaram a possibilidade de vivenciar a casa como espaço residencial. O fluxo enquanto local de morada foi completamente suprimido, deixando um contraste entre a ideia de transportar o sujeito para a realidade da época, mas ao mesmo tempo esquecer que para que isso aconteça é necessária a preservação das características originais da residência.

É provável que a ideia de abrigar o Museu da Belle Époque tenha tido como foco apenas a ornamentação e mobília, esquecendo que o espaço da casa também se confunde com o contexto histórico e social no qual estava inserido, ou seja, sua provável ocupação hierárquica, como afirmado por Micheli Afonso,³¹ poderia ser traçada a partir dos valores sociais da época, mas para isso ser feito, seria necessário que existissem hierarquia e fluxos, pois a ausência desses elementos pode prejudicar o palacete com a função de casa-museu.³²

Portanto, tornar a residência uma casa-museu deveria ter como objetivo manter a memória e história do local, o que seria uma maneira de compreender a essência do percurso cotidiano elaborado pelo engenheiro, revivendo a rotina da família por meio de uma perspectiva do presente. Alterar a estrutura – retirada das escadas e a instalação do anexo – foi uma maneira de aplicar a lógica contemporânea de percursos expositivos relativos a um museu ao local, prejudicando a experiência de visita e impedindo a população de vivenciar a ideia inicial que Francisco Bolonha quis transmitir ao projetar o palacete.

NOTAS

- 1 Cybelle Salvador Miranda é arquiteta e urbanista e doutora em antropologia pela Universidade Federal do Pará (Ufpa), com pós-doutoramento em história da arte pela Universidade de Lisboa. Coordena o Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (Lamemo) da Ufpa e é docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU). Lidera o Grupo de pesquisa “Arquitetura, memória e etnografia”, registrado no CNPq. E-mail: cybelle1974@hotmail.com.
- 2 Caroline Meireles Figueiredo Rodrigues é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da Universidade Federal do Pará (Ufpa). Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade da Amazônia. E-mail: caroll.meireles@hotmail.com.
- 3 Ailla Caroline de Carvalho Raiol é graduanda em arquitetura e urbanismo pela Ufpa e estagiária voluntária do Lamemo/Ufpa. E-mail: aillacaroline@outlook.com.
- 4 Massa à base de cal, gesso, areia, cimento e água, usada no revestimento de paredes e de forros. Toda argamassa de revestimento de paredes e de forros, usada geralmente para fazer ornatos.
- 5 MIRANDA, Cybelle Salvador. Ruínas, duração e patrimonialidade. *Rua*, Campinas, v. 22, n. 2, p. 407-424, 2006. p. 422.
- 6 DERENJI, Jorge; DERENJI, Jussara da Silveira. *Igrejas, palácios e palacetes de Belém*. Brasília, DF: Iphan, 2009. p. 85.
- 7 ARRAES, Rosa. A função social das decorações e seus ornatos dos palacetes na *Belle-époque* da Amazônia. In: MENDONÇA, Isabel; CARITA, Helder; MALTA, Marize. *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro*: anatomia dos interiores. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa; Rio de Janeiro:

- Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: < <http://www.acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/component/cck/13-a-funcao-social-das-decoracoes-e-seus-ornatos-dos-palacetes-na-belle-epoque-da-amazonica>>. Acesso em: 20 ago. 2018. p. 522.
- 8 Antônio José de Lemos, considerado o responsável pela feição de *belle époque* que se instaurou em Belém, foi intendente municipal durante anos, tendo sido eleito pela primeira vez em 1887 e renunciado ao mandato após várias reeleições, em junho de 1911. SARGES, Maria de Nazaré dos Santos. *Memórias do velho Intendente Antônio Lemos (1869-1973)*. Belém: Paka-Tatu, 2004. p. 21.
 - 9 SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a belle époque (1870-1912)*. 3. ed. Belém: Paka-Tatu, 2010. 230 p.
 - 10 Figuras femininas esculpidas que servem de suporte de arquitetura, geralmente tomando lugar de uma coluna ou pilar de sustentação e com um entablamento na parte superior.
 - 11 ARRAES, Rosa. *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro*, p. 517.
 - 12 SCARPELINE, Rosaelena. Lugar de morada versus lugar de memória: a construção museológica de uma Casa Museu. *Musear*, Ouro Preto, v. 1, n. 1, p. 77-90, 2012.
 - 13 “A 1 de Maio de 1851 abriu ao público, em Londres, A Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações. [...] Este acontecimento ficaria a dever-se à vontade de um príncipe alemão, Alberto de Saxe-Coburgo-Gota, casado com a rainha Vitória de Inglaterra, que teimara em realizar na sua nação adoptiva uma Exposição com o intuito ‘de apresentar um verdadeiro teste e um panorama real do nível de desenvolvimento que a humanidade inteira atingiu’. A França viria a aceitar o repto de realizar a segunda Exposição Internacional em Paris, em 1855”. LEITÃO, Nicolau Andresen. *Exposições universais: Londres 1851*. Lisboa: Expo 98, 1994. p. 9.
 - 14 LEMOS, Carlos. *A morada paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 105.
 - 15 *Ibid.*, p. 105.
 - 16 Engenheiro de formação, Eiffel fundou e desenvolveu uma empresa especializada em estruturas metálicas, cuja coroação foi a Torre Eiffel. Ele dedicou os últimos trinta anos de sua vida à sua pesquisa experimental. Nascido em Dijon em 1832, ele se formou na École Central des Arts et Manufactures em 1855, no mesmo ano em que Paris sediou a primeira Feira Mundial. GUSTAVE Eiffel. Tour Eiffel, Paris, [20--?]. Disponível em: <<https://www.toureiffel.paris/en/the-monument/gustave-eiffel>>. Acesso em: 29 nov. 2018.
 - 17 SARGES, Maria de Nazaré. *Belém*, p. 182.
 - 18 LOBATO, Célio; ARRUDA, Euler; RAMOS, Áurea. *Palacete Bolonha: uma promessa de amor*. Belém: Ed. Ufpa, 2007. p. 28.
 - 19 *Ibid.*, p. 32.
 - 20 SCARPELINE, Rosaelena. *Musear*, p. 79.
 - 21 HORTA, Maria de Lourdes P. A museologia e o museu-casa. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASA, 1., 1997, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997. p. 104-114. Disponível em: <<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/fcrb/232>>. Acesso em: 20 out. 2019. p. 108-109.
 - 22 *Ibid.*, p. 109.
 - 23 *Ibid.*, p. 109.
 - 24 *Ibid.*, p. 109.
 - 25 AFONSO, Michele Martins. Casa-museu, museu-casa, casa histórica: um lugar de memórias. *VOX MUSEI Arte e Patrimônio*, Parnaíba, v. 1, n. 1. P. 38-47, 2016. p. 40.
 - 26 *Ibid.*, p. 41.
 - 27 LOBATO, Célio; ARRUDA, Euler; RAMOS, Áurea. *Palacete Bolonha*, p. 106-107.
 - 28 Certificado de patrimônio fundiário do imóvel localizado na Avenida Governador José Malcher, nº 295 – Livro I – UPL/DGF – Certidão nº 0117 – Fornecido por: Companhia de desenvolvimento e administração da área metropolitana de Belém (CODEM) e Prefeitura Municipal de Belém (PMB).
 - 29 LOBATO, Célio; ARRUDA, Euler; RAMOS, Áurea. *Palacete Bolonha*, p. 22.
 - 30 *Ibid.*, p. 74.
 - 31 AFONSO, VOX MUSEI Arte e Patrimônio, *Parnaíba*, p. 43.
 - 32 Memória individual, segundo Assmann, é caracterizada por lembranças de caráter subjetivo, intrasferíveis, mas ao mesmo tempo são fragmentadas e limitadas, enquanto a memória coletiva é baseada em algo simbólico, que geralmente generaliza um acontecimento e procura uniformizar uma lembrança. ASSMANN, Aleida. A gramática da memória coletiva. *Humboldt*, Bonn, v. 86, p. 2-4, 2003.

Cronologia construtiva e decorativa do Palacete Bibi Costa como expressão do *zeitgeist* em Belém do Pará

Cybelle S. Miranda¹

Ronaldo Marques de Carvalho²

Beatriz M. Maneschy³

INTRODUÇÃO

O Palacete Bibi Costa, objeto de estudo deste artigo, é considerado um dos ícones da arquitetura de linguagem eclética da *belle époque* da capital paraense. Construído a pedido do major Carlos Brício da Costa, entre os anos de 1904 e 1906, e projetado pelo engenheiro Francisco Bolonha, no auge da comercialização da borracha amazônica, o edifício é de extrema relevância no que se refere às suas inovações construtivas e tecnológicas. Foi pioneiro no uso do concreto armado quando esta técnica ainda era pouco difundida no Brasil e principalmente em Belém, de modo que Bolonha precisou adaptá-la aos materiais disponíveis localmente, no caso, utilizando trilhos das linhas de bonde para compor a armadura estrutural da laje.

A edificação foi minuciosamente descrita no jornal *A Província do Pará*, na edição do dia 20 junho de 1906, em matéria que trata da visita do presidente da República Afonso Pena e que relata a disposição dos ambientes originais da residência. O palacete pouco fora utilizado pelo seu primeiro proprietário, que faleceu no ano de 1910, sendo leiloado e comprado pelo coronel José Júlio de Andrade, que era conhecido por suas atitudes cruéis, segundo relatos, ao torturar escravos no porão, cômodo localizado logo abaixo da entrada principal do prédio, mesmo após a promulgação da lei da abolição da escravidão.

Ao longo dos anos, o Bibi Costa passou por variadas modificações, muitas possivelmente decorrentes da sucessiva troca de proprietários, tornando-se atualmente sede de uma autarquia federal. A partir do entendimento do palacete enquanto testemunho dos processos histórico, socio-cultural e econômico na cidade de Belém, investigou-se sua cronologia construtiva e decorativa, analisando as modificações à luz dos conceitos teóricos das épocas respectivas (*zeitgeist*), de modo a compreender o pensamento da sociedade belenense e sua materialização no edifício em questão.

Walter Benjamin⁴ afirma em seu livro *Passagens*, no capítulo “Paris, a Capital do Século XIX”: “Com Baudelaire [Charles Baudelaire, poeta boêmio e

flâneur do século XIX], pela primeira vez, Paris se torna objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade”. É este sentido do alegórico que irá ser abordado: o Palacete Bibi Costa não é, no âmbito deste artigo, apenas uma edificação histórica, não é apenas sua representação literal, vai além: é a representação figurativa de uma determinada época,

se casas conseguem unir dois tempos, o histórico e o arquitetônico, nada melhor do que utilizá-las como fonte para a reconstituição de um determinado período, enquanto, participante de um cenário do cotidiano, onde homens revelaram muito mais que costumes ou hábitos, revelaram a construção de seu mundo.⁵

Neste sentido, foram analisadas três fases construtivas do Palacete Bibi Costa, definidas de acordo com os proprietários de cada época. Na primeira fase, será estudado o contexto histórico do primeiro proprietário e solicitante da residência, major Carlos Brício da Costa, ainda no auge da *belle époque* amazônica. A segunda fase abordará a residência no contexto de seu segundo proprietário, o coronel José Júlio de Andrade, o qual residiu por mais de 40 anos no palacete. A terceira etapa estudará a edificação como autarquia federal, já em um contexto mais contemporâneo.

OS MACDOWELL DA COSTA

A primeira fase construtiva do Palacete Bibi Costa correspondeu ao início do século XX, fruto das transformações socioculturais, econômicas e políticas do mercado da borracha amazônica e da formação de uma elite recém-enriquecida, composta principalmente por seringalistas, comerciantes, financistas e profissionais liberais.⁶ Os donos de seringais, em sua maioria, residiam em Belém, experimentando o conforto da *belle époque* sem se afastar dos barracões do seringal. Estes “novos ricos” construíam suas residências inspiradas nas últimas tendências europeias, como *art nouveau* e linguagem eclética, com azulejos portugueses, colunas de mármore de Carrara e móveis executados por ebanistas franceses.⁷

Neste cenário, inseridos como principais articuladores, estão o governador do estado do Pará, Augusto Montenegro, e o intendente de Belém, Antônio Lemos. O plano de modernização urbanística lealista da cidade priorizava a higiene e a saúde pública e utilizava o plano de reforma urbana da cidade de Paris de Haussmann como exemplo.⁸ No entanto, vale ressaltar que este plano era exigido pela elite e, conseqüentemente, para a elite, apenas alcançando regiões que o capital da borracha transpunha.

Uma das regiões privilegiadas da cidade era a Estrada de Nazaré, antigo Caminho do Utinga, a qual fora aberta como uma conexão entre o campo da Pólvora e a Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, esta última ainda em processo de construção.⁹ Fato curioso é que, no século XVIII, o até então Caminho do

Utinga era uma região ocupada por moradias da população pobre da cidade, no contexto de expansão urbana da época, quando Belém ainda se restringia aos bairros da Cidade Velha e Campina.

Posteriormente, contudo, a partir do surgimento das rocinhas, consideradas casas de repouso da elite, ocorre a expulsão da população mais pobre desta região, principalmente devido ao seu espaço geográfico privilegiado, correspondendo a um sítio alto e seco, diferentemente da topografia usual da cidade,¹⁰ despontando, então, o Bairro de Nazaré. O Palacete Bibi Costa estava localizado não somente no entorno da Estrada de Nazaré, como também em frente ao trajeto da “primeira linha de bonde de Belém, a qual saía da Cidade Velha, percorria a Campina e atravessava toda a Estrada de Nazaré” (Figura 1).¹¹



Figura 1 – Foto de 1906, ano da visita do presidente Afonso Penna ao Pará. Nele é possível notar a Estrada de Nazaré já com o palacete construído. Fonte: revista *Kósmos*, ano 3, n. 9, 1906.

O palacete fora construído a pedido do major Carlos Brício da Costa, filho do comendador Francisco Gaudencio da Costa e casado desde 1892 com Anna Mac-Dowell da Costa, filha do conselheiro Samuel W. Mac-Dowell.¹² O casal teve seu primeiro filho, José Maria Mac-Dowell, em 1893¹³ e o segundo filho, Luiz, morreu em 1899, apenas um ano após seu nascimento.¹⁴

O casamento na elite gomífera não era visto apenas como uma relação entre duas pessoas, mas uma forma de manter e divulgar o capital simbólico dos indivíduos e de expressar e divulgar a condição social das famílias dos noivos. Por isso era comum encontrar nas manchetes de jornais da época os anúncios de consórcio, informando uma nova união entre indivíduos da elite.¹⁵ Além disso, diversas estratégias foram criadas por esta classe com o intuito de ascenderem ou se manterem socialmente: os contratos antenupciais e os de dotação são alguns exemplos disso.¹⁶

As obras do palacete iniciaram-se no ano de 1904 e foram concluídas em 1905, um tempo recorde para a época. Segundo a origem das famílias de seus proprietários, da alta sociedade da borracha, a construção está inserida no contexto da função social dos palacetes, a qual:

claramente indicava a sua condição social, tornando-se uma prática comum para a nova e rica burguesia da borracha mostrar-se através de suas casas, e foram em sua maioria batizadas com os nomes de seus proprietários ou da família, o que revelava uma autoafirmação da condição burguesa desta família em relação aos demais moradores.¹⁷

A partir desta análise, identifica-se que para os indivíduos serem considerados da elite da época não era necessário apenas possuir bens e dinheiro, mas sim entender a maneira de utilizar estes bens e os recursos materiais adquiridos pela fortuna de forma a tornarem-se dignos de distinção e pertencimento, demarcando a diferença e a oposição aos outros segmentos sociais.¹⁸

No dia 21 de junho de 1906, o Palacete Carlos Brício da Costa, também chamado de Bibi Costa devido ao apelido de seu primeiro proprietário, é oficialmente inaugurado em Belém, projetado pelo engenheiro Francisco Bolonha, o qual possuía grande renome na cidade, considerado um dos principais idealizadores da Belém de finais do século XIX-início do século XX.

Formado engenheiro pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, considerada de tradição francesa, a qual priorizava a teoria e uma formação diversificada que “atendia a uma necessidade do final do século XIX: formar profissionais que dominassem as teorias, preparando-os para assumirem funções diversas”, Bolonha surge no seio de uma nova elite profissional que adotava a análise de um discurso científico evolucionista.¹⁹ Em Paris, Bolonha testemunhou a Exposição Internacional de 1900, onde conheceu Gustave Eiffel, com quem aprendeu novas técnicas da construção civil em relação ao uso de metais e cristais.²⁰

Uma de suas técnicas inovadoras aprendidas na Europa foi colocada em prática no próprio Palacete Bibi Costa. Por meio de observações visuais é possível estimar que a estrutura da laje das sacadas é constituída por segmentos fundidos de trilhos metálicos com capeamento em concreto e tijolos, preenchendo vazios entre os segmentos de trilho.²¹ Vale ressaltar que, na época, vergalhões com seções circulares utilizados atualmente para a armação do concreto não eram disponíveis no Brasil, por isso Bolonha utilizou dos trilhos metálicos dos bondes para posicionar na região de tração das vigas, demonstrando sua engenhosidade.²² De acordo com Benjamin,²³ é certo de que, a partir de experiências desde o final dos anos de 1920, a locomotiva só poderia ser utilizada sobre trilhos de ferros. Com base nisso, o trilho se torna a primeira peça montável de ferro, sendo o precursor da viga de sustentação. Nota-se que Francisco Bolonha já utilizava dessa artimanha desde o início do século XX, na construção do Bibi, como se comprova pelas análises das técnicas construtivas do Palacete (Figura 2).



Figura 2 – Destaque para o trilho metálico na estrutura da laje. Fonte: Beatriz Maneschy, 2018.

Na primeira página do jornal *A Província do Pará*, de 20 de junho de 1906, devido à chegada do presidente Afonso Penna no dia seguinte e à consequente inauguração oficial da edificação, há uma descrição minuciosa do prédio em um artigo, a qual facilitou o entendimento da setorização e disposição de alguns ambientes da época, além de fazer uma breve descrição decorativa dos cômodos. O artigo inicia a descrição da residência à medida que se adentra o edifício: primeiramente, o acesso é feito pela escada de alvenaria, pela qual se chega ao patamar externo, no qual é possível visualizar um mosaico, provavelmente de autoria do artista Joseph Cassé, na temática *art nouveau* naturalista, com o uso de flores e vegetações,²⁴ adornando o monograma “CBC” de seu proprietário, Carlos Brício da Costa, o que reforça o costume de exteriorizar a autoafirmação da condição burguesa na sociedade em detrimento dos demais moradores.²⁵



Figura 3 – Mosaico da entrada do Palacete Carlos Brício da Costa. Fonte: Vithória Silva, 2018.

Posteriormente, ao transpassar a porta de madeira de lei, adentra-se no primeiro pavimento, considerado o setor social, onde os residentes recebiam convidados. É possível discernir esta setorização devido aos nomes dados aos ambientes no artigo do jornal: *peristyle*, sala de conferências, sala de espera, sala de visitas e salão de jantar (Figura 4). Além disso, também é retratada a existência de uma capela, cuja localização original, supõe-se, seria na torre sul, devido ao ambiente ainda possuir vitrais atualmente quase apagados²⁶ e, como afirma *A Província do Pará*: a capela apresentaria “decoração adequada, dois bellos vitraux com assumptos religiosos” (Figura 5). A capela provavelmente fora construída a pedido de Anna Mac-Dowell da Costa, a qual era uma católica fervorosa:

Seguindo a tradição católica de sua família, fixada particularmente por seu pai, que se destacara na defesa do clero durante a questão religiosa, pondo-se ao lado de Dom Antonio de Macedo Costa, Bispo do Pará, D. Anna Mac-dowell da Costa dedicou toda a sua longa existência à prática dos princípios cristãos. Associou-se devotadamente a todos os nossos grandes movimentos de fé, empenhando a vivacidade do seu espírito e a clareza de sua inteligência às campanhas religiosas e, inclusive, à de construção da Universidade Católica. Por Sua Santidade o Papa Pio X, recentemente canonizado, fôra recebida em audiência privada e dele merecera a medalha ‘Pro Pontificie et Ecclesia’.²⁷

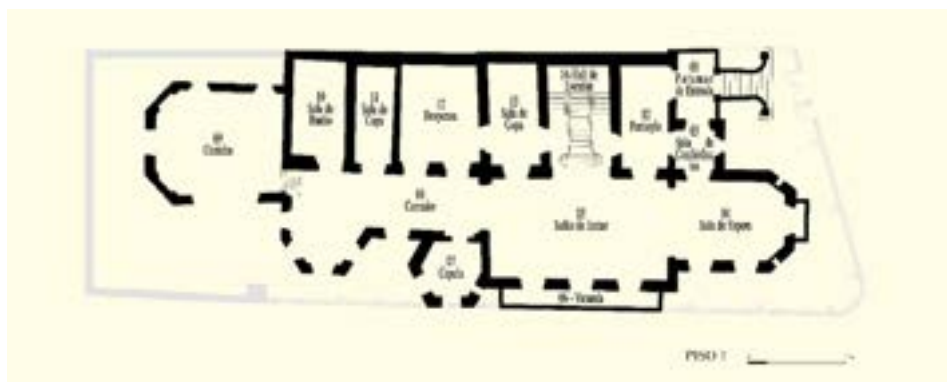


Figura 4 – Planta baixa do 1º pavimento, indicando os cômodos citados e detalhe onde ainda é possível notar os vitrais na temática floral *art nouveau*. Fonte: Acervo da Administração Hidroviária da Amazônia Oriental, atual órgão que ocupa o Palacete Bibi Costa. Deste acervo, retirou-se o levantamento realizado pelo DPJ, escritório de arquitetura de Belém. Adaptada por Beatriz Maneschy, 2019.

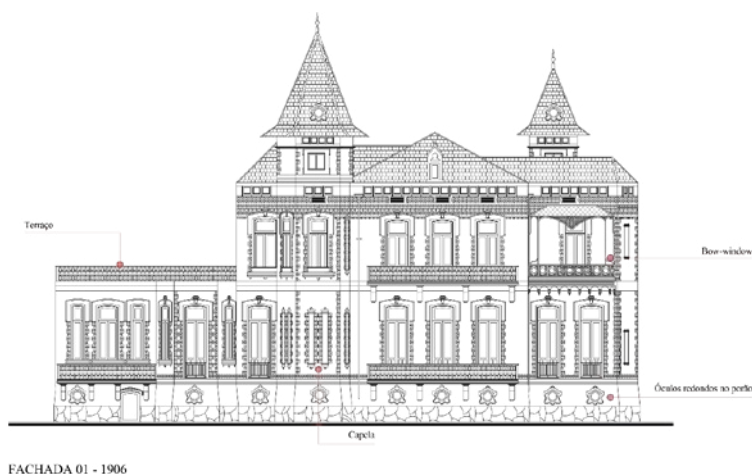


Figura 5 – Vitral na temática floral *art nouveau*. Fonte: Vithória Silva, 2018.

Continuando o caminho do primeiro pavimento, após os cômodos sociais, encontram-se as dependências de serviço, como a cozinha, a qual de acordo com o periódico era repleta de mosaicos, com pias e fogão a gás e carvão, e duas salas de copas, uma possivelmente para as refeições rotineiras da família e a segunda para os serviços dos empregados. Ademais, a residência possuía algo inovador para a época: o banheiro, completamente azulejado, inserido no interior da residência – em razão da rotina da nova elite burguesa, na qual a prática da higiene corporal passou a interferir no espaço interno da casa, pois era considerada de caráter público, esta inovação adentra a residência seguindo uma série de recomendações construtivo-higiênicas para evitar a proliferação de doenças.²⁸

Ao sair do salão de jantar, o periódico cita o “artístico *stair-case* para o pavimento superior”, o que seria o *hall* de escadas executado e revestido em painéis de madeiras em dois tons diferenciados para se destacar entre tantos outros cômodos, evidenciando o *status* de seu proprietário para deslumbrar as visitas.²⁹ O pavimento superior funcionava como o setor íntimo da família, havendo dormitórios, gabinetes de estudo e banheiros. Assim como no Palacete Bolonha, também projetado por Francisco Bolonha, neste pavimento encontrava-se uma escada em caracol, a qual servia de circulação vertical para a torre principal, como afirma o jornal.

Ademais, no quarto principal, com vista para a São Jerônimo (atual avenida Governador José Malcher), havia um *bow window*, típica esquadria utilizada em países frios como os europeus, com a finalidade de ganhar mais espaço e observar melhor os jardins ou absorver mais calor de fora da edificação (Figura 6). Outro elemento existente era o terraço, também no segundo pavimento, o qual, de acordo com o artigo d'A *Província do Pará*, era “todo calçado de mosaico, com balaustradas fingindo tijolos”.



FACHADA 01 - 1906

Figura 6 – Elevação da fachada onde atualmente localiza-se a rua Joaquim Nabuco. Fonte: Acervo da Administração Hidroviária da Amazônia Oriental, atual órgão que ocupa o Palacete Bibi Costa. Deste acervo, retirou-se o levantamento realizado pelo DPJ, escritório de arquitetura de Belém. Adaptada por Beatriz Maneschy, 2019.

É possível notar que a rua Joaquim Nabuco, onde hoje está localizado o palacete, ainda não existia, havendo no lugar um grande largo onde se instalou um coreto, atualmente inexistente. Os terrenos edificados posteriormente eram, à época, áreas públicas, como se pode analisar a partir da Figura 7.

Além disso, o palacete também abrigava um porão, seguindo a tradição das casas burguesas da *belle époque* paraense, as quais possuíam, geralmente, um pavimento para permitir uma melhor aeração da casa.³⁰ Nele, segundo *A Província do Pará*, também estavam localizados os quartos para os empregados da residência, uma adega e um arquivo.

Na intenção de reconstruir a vivência da família, com o auxílio da matéria d'*A Província do Pará*, foram desenhadas as possíveis plantas baixas dos pavimentos, com exceção do porão, por não ter sido detalhada a locação de seus ambientes no jornal (Figuras 4, 8 e 9). No primeiro pavimento, tido como o social, localizavam-se os cômodos de acordo com a ordem retratada no periódico, exceto o banheiro, cuja real posição não fora bem delimitada. Por isso levou-se em consideração a atitude tradicional da época de locar as casas de banho ao “lado da cozinha, próximo às áreas de lavagem de louças, onde se aproveitava a tubulação do reservatório familiar que armazenava a água da rede pública, diminuindo, desta forma, as despesas com o encanamento”.³¹



Figura 7 – Foto do palacete de 1906, antes do fechamento do largo para a abertura da rua Joaquim Nabuco. Fonte: *O município de Belém* (1906, p. 145).

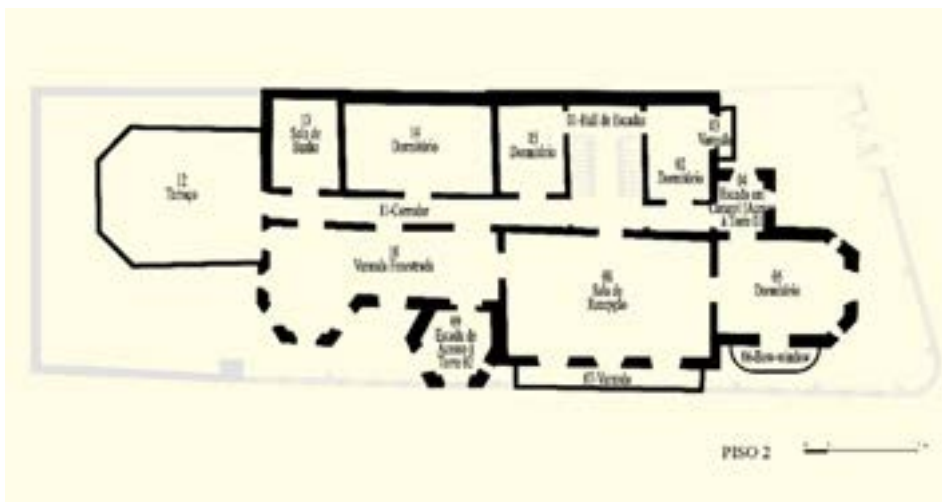


Figura 8 – Segundo pavimento. Fonte: Acervo da Administração Hidroviária da Amazônia Oriental, atual órgão que ocupa o Palacete Bibi Costa. Desto acervo, retirou-se o levantamento realizado pelo DPJ, escritório de arquitetura de Belém. Adaptada por Beatriz Manesch, 2019.

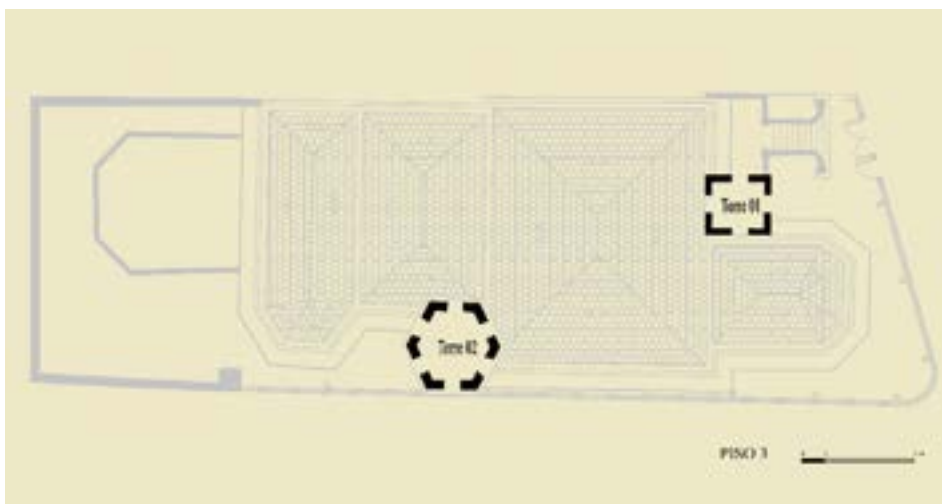


Figura 9 – Terceiro pavimento. Fonte: Acervo da Administração Hidroviária da Amazônia Oriental, atual órgão que ocupa o Palacete Bibi Costa. Desto acervo, retirou-se o levantamento realizado pelo DPJ, escritório de arquitetura de Belém. Adaptada por Beatriz Manesch, 2019.

Em outubro de 1909, Carlos Brício da Costa morre e Anna Mac-Dowell da Costa, como inventariante, realiza o leilão do palacete, o qual estava hipotecado para o Banco do Pará. Após a venda da residência, Anna se muda para a capital do país à época, o Rio de Janeiro, onde seu filho José Maria atuava como advogado. Permanece na cidade até sua morte, em 17 de janeiro de 1955.

JOSÉ JÚLIO DE ANDRADE E LAURA NENO DE ANDRADE

O coronel cearense José Júlio de Andrade foi o autor do maior lance do leilão, por meio do qual adquiriu este imponente palacete. Inicialmente, a primeira notícia encontrada em periódicos sobre o coronel é datada de 21 de novembro de 1896, quando um cearense de nome José Júlio de Andrade, ainda desconhecido, mesmo já sendo intendente municipal da vila de Almeirim neste ano, havia agredido um cidadão.³² A partir disso, é notável a ascensão social deste personagem mesmo que inserido em um cenário de decadência da borracha no mercado mundial.

Em uma reportagem de agosto de 1927, o jornal carioca *O Paiz* evidencia a estreia do filme *A conquista da Guyana brasileira*, filmado a mando do cel. José Júlio de Andrade. Segundo o jornal, o filme

não é apenas uma exposição nitidamente real do valor e do desenvolvimento das suas grandes propriedades em Almeirim, no Baixo Amazonas, naquele Estado, mas é, sobretudo, um exemplo admirável de que podem as iniciativas inteligentes, no domínio da nossa vida economica, para o desenvolvimento das nossas industrias.³³

As chamadas “iniciativas inteligentes”, citadas anteriormente, surgiram na época como solução para promover o esforço industrial e diminuir as consequências da crise. Estas iniciativas nada mais eram do que grandes latifundiários dando novas utilidades para a exploração de suas terras, e não apenas o extrativismo do látex. Um destes latifúndios pertencia ao coronel José Júlio de Andrade, possuidor das maiores propriedades do município de Almeirim, localizado no Baixo Amazonas, o qual introduziu a cultura da castanha-do-pará e a criação de gado, como afirma o jornal:

O gado de suas fazendas é considerado o melhor da região, e, nas experimentações zootécnicas que nellas se fazem, procura-se adaptar ao solo, ao clima, varios dos melhores typos de animaes. Assim é que se conseguiu, por exemplo, domesticar o buffalo, adaptando-o, criando um typo admiravel, cujo leite é sadio e fortalecedor, produzindo saborosissima manteiga.³⁴

A matéria disserta sobre como a indústria da borracha se isolara como única fonte de produção do Pará e que a concorrência asiática culminou na crise econômica que os estados do Pará, Acre e Amazonas enfrentavam. O jornal realiza uma crítica, não culpabilizando somente os seringalistas, mas também o próprio Governo:

Todos erraram, então, governo e particulares. Em vez de promover o surto e favorecer o desenvolvimento das outras forças productivas da região, utilizando as suas incalculaveis riquezas, um e outros só cuidaram de defender a borracha, como se só esta pudesse resolver o problema economico em fôco.³⁵

Tudo isto explica como o coronel conseguiu enriquecer e ascender socialmente em um momento de grave crise no estado. Prosperou em tal

grau que na década de 20 do século XX, foi eleito senador estadual, época em que comprou imóveis na capital do país, onde passava grande parte do ano. O coronel casou-se com Laura Rabello Neno em 4 de julho 1897, quando ainda era intendente de Almeirim e, 13 anos após seu casamento, comprou o Palacete Bibi Costa, onde o casal residiu até o ano de 1952. Devido às quatro décadas de sua residência, o Palacete Bibi Costa também ficou conhecido como Palacete José Júlio de Andrade. E foi neste íterim que a edificação passou a viver as atitudes cruéis deste coronel, que farão o “Bibi”, posteriormente, ganhar a fama de mal-assombrado.

José Júlio de Andrade tinha fama de ser um patrão impiedoso, chegando a aplicar punições físicas severas em seus subordinados. Em matéria do jornal *O Ceará*,³⁶ são expostas as condições de escravidão às quais os trabalhadores eram submetidos. Segundo a matéria, o cel. José Júlio de Andrade teria “conseguido esta fortuna a custa dos mais condenáveis expedientes, fazendo escravos os contreraneos [cearenses] que buscavam as suas terras para ganhar a vida”.

O jornal cita, inclusive, sobre a revolta do Jary, chefiada por José Cesário de Medeiros, quando empregados de José Júlio se insubordinaram contra seu patrão, em razão das péssimas condições de trabalho. A matéria relata uma entrevista com um dos ex-trabalhadores de Almeirim, chamado José Thomaz de Oliveira, de Maceió, o qual trabalhava das 3h da manhã até 10h da noite, com meia hora para cada uma das refeições. Além disso, os castigos físicos também eram frequentes, José Thomaz afirma que “assistiu formidáveis surras aplicadas em dois homens, que ficaram no chão como mortos”.

Outrossim, fora encontrada uma notícia de 1930 relatando que o cel. José Júlio de Andrade estava “preso sob palavra, no Hospital da Beneficência Portuguesa”³⁷ e outra sobre um processo contra José Júlio pelo assassinato do capitão Francisco de Assis Marinho.³⁸ Por mais que não se tenha deparado com nenhuma notícia sobre acontecimentos parecidos dentro do palacete, acredita-se que a postura violenta do coronel para com seus empregados rurais devia ser recorrente também em sua residência urbana. Um fato que fomenta os argumentos da utilização do porão do palacete para castigos físicos de seus empregados são os relatos de funcionários da Administração das Hidrovias da Amazônia Oriental (Ahimor), órgão público locado hoje no palacete, de que foram encontradas correntes e objetos de tortura no porão, quando o pavimento fora reformado para receber a biblioteca da repartição pública.

Em imagens encontradas da década de 1930, é possível notar duas alterações na tipologia externa do palacete, em comparação com imagens de sua inauguração em 1906. É acrescentada uma circulação entre as duas torres e o terraço é prolongado, criando um novo ambiente no segundo pavimento do palacete. Além disso, o *bow window* já não existia mais na foto da década de 30 do século XX (Figuras 10 e 11).



FACHADA 02 - 1930

Figura 10 – O Palacete em 1930, indicando as mudanças tipológicas. Fonte: Acervo da Administração Hidroviária da Amazônia Oriental, atual órgão que ocupa o Palacete Bibi Costa. Deste acervo, retirou-se o levantamento realizado pelo DPJ, escritório de arquitetura de Belém. Adaptada por Beatriz Maneschy, 2019.

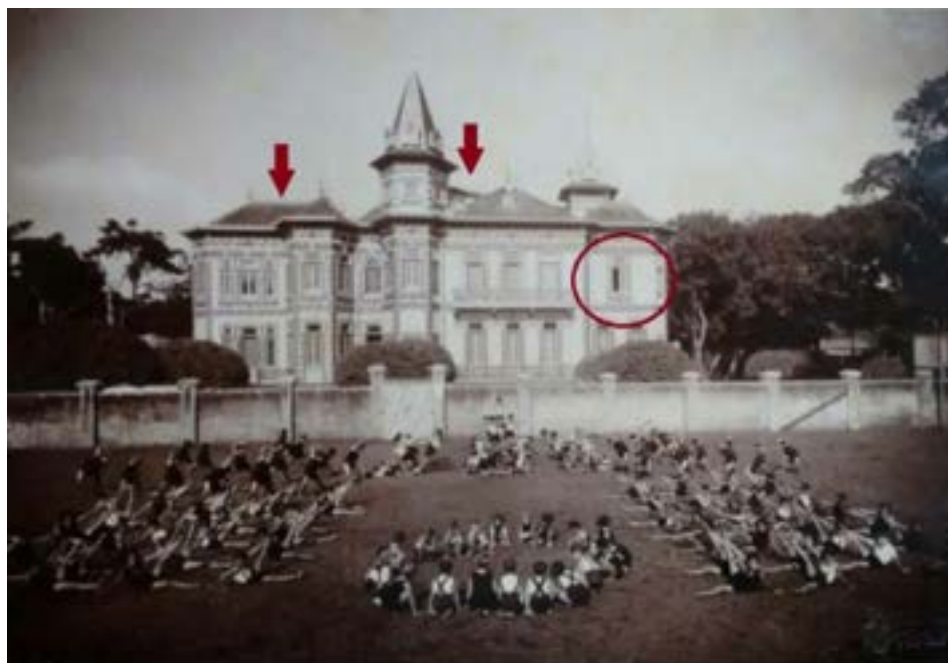


Figura 11 – O Palacete em 1930, indicando as mudanças tipológicas. Fonte: Arquivo da Família Mourão, disponível na página de Facebook Belém Antiga.

Pode-se notar que, a partir desta década, o largo e o antigo coreto não mais existiam, a área pública nos arredores do palacete já estava ocupada por construções, indicando que a rua Joaquim Nabuco já havia sido aberta. Na imagem anterior, assinala-se que uma das áreas do largo fora fechada para a construção de algum tipo de escola ou instituto, onde crianças realizam exercícios físicos.

Não é possível precisar qual dos proprietários foi responsável pelas mudanças, porém acredita-se que tenha sido o cel. José Júlio de Andrade, pelas seguintes razões: devido ao maior tempo residido no palacete; e a retirada do *bow window* e do terraço possivelmente significar a mudança tipológica que a arquitetura estava sofrendo a partir da década de 1920, quando a linguagem eclética e a influência europeia passam a ser vistas como defasadas e inicia-se uma mudança nas características das edificações, que culminará no Modernismo. E, além disso, Costa³⁹ afirma que a alvenaria do prolongamento do segundo pavimento é constituída de tijolo cerâmico de três furos, assim como a alvenaria das paredes originais da fachada da avenida Governador José Malcher, indicando que provavelmente a alvenaria externa do palacete deva seguir o mesmo sistema, isto significa que a construção do prolongamento não é muito posterior à construção da residência.

Na Figura 12 estão expostas, em planta, as principais alterações do palacete, as quais ocorreram principalmente no segundo pavimento e no sótão. Em 1952, José Júlio e Laura Neno mudam-se para o Rio de Janeiro, onde o coronel morre em 1953. O casal não deixa nenhum filho⁴⁰ e o palacete é vendido para o comerciante Lauro Ramos, até se tornar propriedade da União, de acordo com documentos da Ahimor.

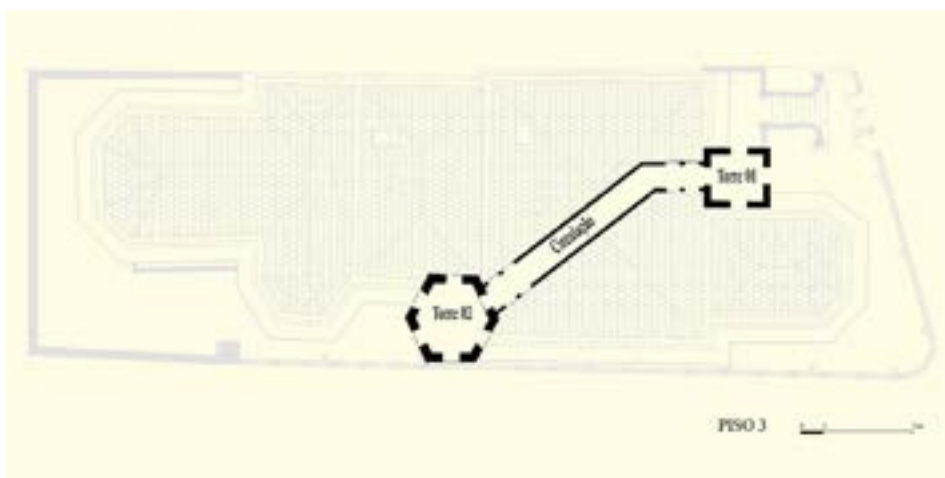


Figura 12 – Planta baixa do sótão, nota-se o fechamento do terraço com o telhado, quando foi prolongado o segundo pavimento e a circulação entre as duas torres. Fonte: Acervo da Administração Hidroviária da Amazônia Oriental, atual órgão que ocupa o Palacete Bibi Costa. Deste acervo, retirou-se o levantamento realizado pelo DPJ, escritório de arquitetura de Belém. Adaptada por Beatriz Maneschy, 2019.

ADMINISTRAÇÃO DAS HIDROVIAS DA AMAZÔNIA ORIENTAL (AHIMOR)

Segundo informações adquiridas na Ahimor, em 6 de outubro de 1967 o prédio é vendido ao Departamento Nacional de Portos e Vias Navegáveis (DNPVN), do Ministério de Transporte e Obras Públicas, no entanto, logo em seguida, o prédio foi alugado pela Secretaria de Planejamento (Seplan) do Estado do Pará. Ao adquirir sede própria, a Seplan devolve o prédio à Ahimor, que equivaleria ao já extinto órgão DNPVN.

Ainda no primeiro semestre de 2018, a Ahimor estava locada no prédio moderno localizado ao lado do Bibi Costa pela rua Joaquim Nabuco, construído em 1975. Contudo, devido à realização de uma reforma no edifício, os funcionários foram realocados para o palacete, onde anteriormente era apenas ocupado pela biblioteca da Ahimor no porão, estando ociosa o restante da edificação. Em conversas com o superintendente Miguel Fortunato, em 2018, ele afirma buscar recursos para o restauro e adaptação do palacete em uma espécie de museu e biblioteca da Ahimor, que abrigaria documentos e pesquisas, tanto no que tange aos assuntos da administração quanto ao histórico do palacete, onde as pesquisas e trabalhos acadêmicos também seriam expostos. Contudo, em um momento de crise financeira no país, e sendo um órgão ligado ao Departamento Nacional de Infraestrutura de Transporte (DNIT), de escala federal, o superintendente fica à mercê do repasse de verbas do governo.

Para que o palacete abrigasse uma repartição pública, foram realizadas diversas alterações no partido original do edifício, por isso será relatado o estado atual do palacete, enquanto abriga a Ahimor. Nota-se a existência de pilares extemporâneos em levantamento realizado por Áureo Farias em 1998 no porão. Um deles, que estava localizado em frente aos banheiros, foi retirado recentemente, além disso, houve uma intervenção no piso e nas argamassas de revestimentos das paredes – grande parte do piso do porão é em lajota São Caetano vermelha – e os cômodos foram adaptados para funcionamento do refeitório, biblioteca e algumas salas; uma escada de circulação entre o porão e o primeiro pavimento também fora acrescentada.⁴¹

No primeiro pavimento, Costa⁴² afirma que há duas diferenças atuais em comparação com o levantamento de Áureo Farias, de 1998: um desnível construído de acesso ao banheiro e a construção de uma laje de circulação horizontal que possibilitou o acesso do palacete ao prédio anexo da Ahimor. No segundo pavimento, no levantamento de 1998, já não há mais indicativos da existência da escada em caracol na torre sul, porém já existia uma circulação vertical de acesso ao mezanino extemporâneo, o qual fora destruído em um incêndio em 2001,⁴³ juntamente com salas do segundo pavimento, uma parte do sótão e quase metade da cobertura. Além disso, foi acrescentado um elevador que ligava o porão ao segundo pavimento no local, onde anteriormente deveria ser a capela (Figura 13).

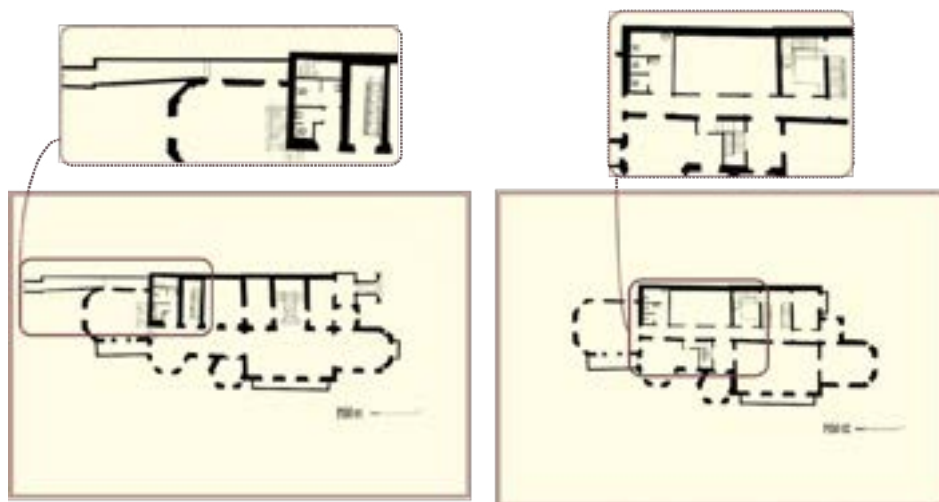


Figura 13 – Esquema ilustrando as mudanças no palacete enquanto Ahimor no primeiro e segundo pavimentos, da esquerda para a direita. Fonte: Acervo da Administração Hidroviária da Amazônia Oriental, atual órgão que ocupa o Palacete Bibi Costa. Deste acervo, retirou-se o levantamento realizado pelo DPJ, escritório de arquitetura de Belém. Adaptada por Beatriz Maneschky, 2019.

O mezanino, a área ampliada do segundo pavimento (onde anteriormente ficava o terraço) e o sótão encontram-se desativados desde o incêndio (Figuras 14 e 15). Ainda em 2001 foi feito um projeto de restauro pelo escritório de arquitetura paraense DPJ, solicitado pela Ahimor. Neste momento, algumas prospecções pictóricas foram efetuadas nos forros dos ambientes, quando se confirmou que eram forros metálicos com diversas pinturas e ornamentos florais. No entanto, o órgão não obteve a licitação e o orçamento necessário para executar o projeto de restauro, entrando na dificuldade em relação às verbas repassadas, as quais o superintendente explicou.

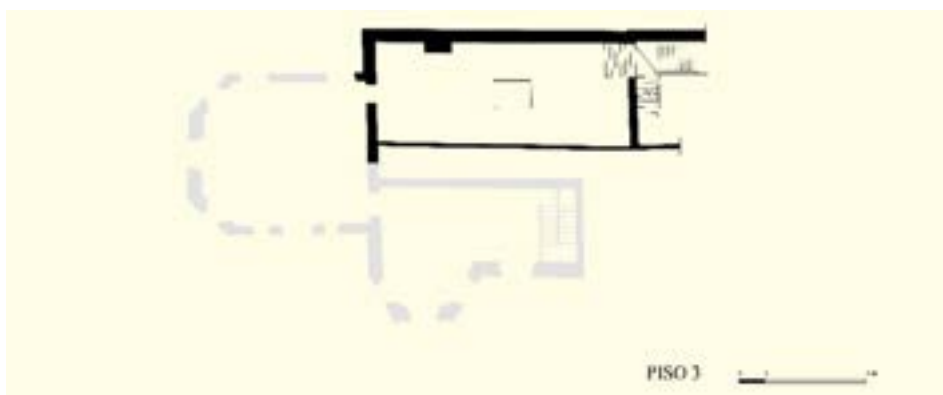


Figura 14 – Planta do mezanino. Fonte: Acervo da Administração Hidroviária da Amazônia Oriental, atual órgão que ocupa o Palacete Bibi Costa. Deste acervo, retirou-se o levantamento realizado pelo DPJ, escritório de arquitetura de Belém. Adaptada por Beatriz Maneschky, 2019.

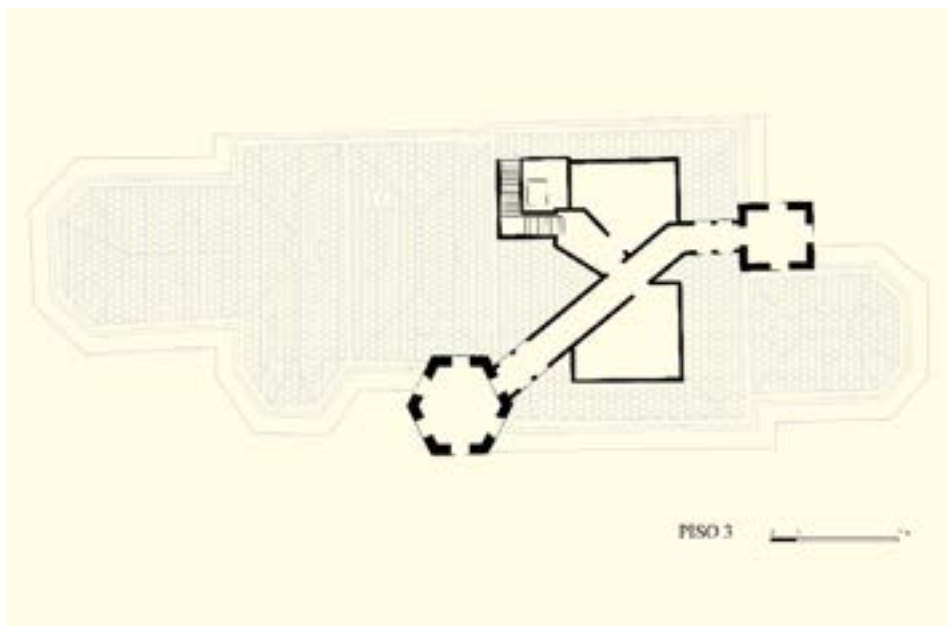


Figura 15 – Planta do sótão. Fonte: Acervo da Administração Hidroviária da Amazônia Oriental, atual órgão que ocupa o Palacete Bibi Costa. Deste acervo, retirou-se o levantamento realizado pelo DPJ, escritório de arquitetura de Belém. Adaptada por Beatriz Maneschy, 2019.

Foi no momento das obras da montagem da biblioteca da Ahimor, na primeira década dos anos 2000, que funcionários encontraram correntes e objetos de tortura, que estão hoje guardados em uma espécie de depósito da administração, localizado em uma cidade portuária do estado do Pará. Em conversa gravada com um dos servidores do órgão, ele afirma que um engenheiro, sabendo dos boatos de vultos, utilizou uma câmera com sensor de calor e identificou uma mancha de cor mais quente, semelhante a um espectro de uma pessoa sentada no chão do cômodo do porão localizado abaixo da escada principal de acesso ao palacete, no primeiro pavimento, onde supostamente eram realizados os castigos físicos aos empregados de José Júlio de Andrade. Contudo, não foram encontrados vestígios materiais no dito local. Desta história, surgiram diversos outros relatos dos funcionários da Ahimor sobre as ocorrências sobrenaturais: um segurança do turno da noite afirma ter avistado o vulto de José Júlio de Andrade sentado na varanda no primeiro pavimento; uma senhora que trabalha como secretária do superintendente afirmou ter sofrido uma leve agressão da entidade e diz que não permanece no local após as 18h, mesmo que ainda tenha trabalhos a fazer, pois afirma ser a hora que tais aparições surgem com maior intensidade; além de histórias comuns em residências antigas, como movimentação de móveis em pavimentos onde não há ninguém presente, janelas e portas abrindo e fechando sozinhas etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É com base nestas fases construtivas que se buscou compreender, neste artigo, de que forma o espírito da época (*zeitgeist*) influenciou e ainda influencia as formas de morar, ou de simplesmente ocupar um espaço. E a edificação entra neste foco como o meio alegórico e imagético de evidenciar a materialização das ideias e conceitos dos sujeitos que vivenciaram a Belém do século XX, experienciando diversos contextos e testemunhando acontecimentos.

Este ponto fora delimitado ao longo das três fases construtivas, porém questiona-se: e as influências que o *zeitgeist* de cada um dos momentos cronológicos interpola entre si? Em 1904, Carlos Brício da Costa procura Francisco Bolonha para realizar o projeto de sua residência e, após a morte deste proprietário, José Júlio de Andrade compra o Bibi e, devido a suas conhecidas atitudes inclementes, fez com que, atualmente, o Bibi Costa pertencesse ao imaginário da cidade de Belém como o “Castelinho” (apelido dado pelos moradores da cidade ao palacete), repleto de almas ainda presas em outro plano àquela edificação.

Reconstruindo e analisando as diferentes maneiras de ocupar o espaço em determinado momento, entende-se não somente o espírito da época, mas também se depreendem as consequências vividas na atualidade, em virtude de opiniões e atitudes do passado. Por exemplo, como os aspectos ao redor da figura de José Júlio de Andrade associam-se a estas experiências imaginárias ou espiritualistas criadas em torno do palacete, nos dias atuais.

Seguindo o pensamento de Benjamin:⁴⁴ “à forma de um meio de construção que, no começo, ainda é dominada pela do modo antigo (Marx), correspondem imagens na consciência coletiva em que o novo interpenetra o antigo. Essas imagens são imagens do desejo”. Isto significa dizer que os diferentes *zeitgeist* se entrelaçam, sendo as formas ecléticas apropriadas para reforçar e sublinhar o *status* social dos proprietários dos palacetes. O decoro adotado pelo encomendante, membro da elite paraense, foi incorporado para dignificar um emigrante nordestino, o segundo proprietário. Contudo, o que resta das memórias associadas à família Andrade aponta para o insucesso do seu intento, uma vez que os contos de visagens e assombrações reiteram a imagem de figura rude e cruel.

Assim como a descrição do Palacete Costa, aquando da visita do presidente Afonso Pena, o designa como puro estilo *american cottage*, as formas de origem anglo-saxônica enobrecidas com mosaicos venezianos, vidros bisotê e torreões, a colagem de tais elementos perpetuam o signo de distinção e criam um imaginário mítico, de castelos de contos de fadas (daí a designação “Castelinho”). Ademais, as modificações e adições realizadas nos anos 20-30 do século XX demonstram a importância de manter a continuidade linguística da arquitetura, a despeito das mudanças de concepção estética vivenciadas na Europa e nos Estados Unidos, identificando, ainda, o gosto da época em Belém.

NOTAS

- 1 Cybelle Salvador Miranda é arquiteta e urbanista e doutora em antropologia pela Universidade Federal do Pará (Ufpa), com pós-doutoramento em história da arte pela Universidade de Lisboa. Coordena o Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (Lamemo) da Ufpa e é docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU). Lidera o Grupo de pesquisa “Arquitetura, memória e etnografia”, registrado no CNPq. E-mail: cybelle1974@hotmail.com.
- 2 Ronaldo N. F. Marques de Carvalho é arquiteto e urbanista pela Ufpa e doutor em engenharia de recursos naturais da Amazônia pela mesma Universidade, com pós-doutoramento em história da arte pela Universidade de Lisboa. Docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) e investigador do Lamemo/Ufpa, integra os grupos de pesquisa “Saúde e cidade: arquitetura, urbanismo e patrimônio cultural” e “Rede Amazônia luso-brasileira de Pesquisa”. E-mail: romarca@ufpa.br.
- 3 Beatriz Martins Maneschky é graduanda em arquitetura e urbanismo pela Ufpa e bolsista de iniciação científica do Lamemo/Ufpa. E-mail: beatrizmaneschky@outlook.com.
- 4 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imesp, 1982.
- 5 SOARES, Karol Gillet. *As formas de morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)*. 2008. 247 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. p. 14.
- 6 FARIA, Maria Beatriz Maneschky. *Arquitetura residencial eclética em Belém do Pará: um estudo das gramáticas das fachadas*. 2013. 183 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2013. p. 71.
- 7 SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. 2. Ed. Belém: Paka-Tatu, 2000. p. 82.
- 8 FARIA, Maria Beatriz Maneschky. *Arquitetura residencial eclética em Belém do Pará*, p. 71.
- 9 PINTO, Amanda Monteiro Corrêa. *Palacete Bibi Costa: proposta de intervenção, restauração e readaptação funcional*. 2010. 256 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010. P. 42.
- 10 AZEVEDO, Felipe Moreira. *A linguagem tradicionalista: estudo das residências neocoloniais no bairro de Nazaré, em Belém do Pará (1910-1940)*. 2015. 275 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2015. p. 55.
- 11 LIMA, Alexandre Martins de. *Pelos trilhos dos bondes: cidade, modernidade e tensões sociais em Belém de 1869 a 1947*. 2011. 425 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico úmido) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará, Belém, 2011. p. 85.
- 12 O DEMOCRATA. Pará, 12 nov. 1892. p. 1.
- 13 CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 11 set. 1938. p. 2.
- 14 O PARÁ. Belém, 20 jan. 1899. p. 1.
- 15 CANCELA, Cristina Donza. *Casamento e relações familiares na economia da borracha (Belém – 1870-1920)*. 2006. 343 f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 242, 278.
- 16 Ibid., p. 242.
- 17 ARRAES, Rosa. A função social das decorações e seus ornatos dos palacetes na Belle-époque da Amazônia. In: MENDONÇA, Isabel; CARITA, Helder; MALTA, Marize. (Coord.). *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: anatomia dos interiores*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014. p. 517-533. p. 522.
- 18 CANCELA, Cristina Donza. *Casamento e relações familiares na economia da borracha (Belém – 1870-1920)*, p. 27.
- 19 COIMBRA, Adriana Modesto. A cidade como narrativa: *Francisco Bolonha e o papel da arquitetura e da engenharia no processo de modernização da cidade de Belém – 1897-1938*. 2014. 316 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. p. 201, 205.
- 20 LOBATO, Célio Cláudio de Queiroz; ARRUDA, Euler Santos; RAMOS, Aurea Heyette Gomes. *Palacete Bolonha: uma promessa de amor*. Belém: Ed. Ufpa, 2007. p. 27.
- 21 COSTA, Felipe Melo da. *A tecnologia estrutural do engenheiro Francisco Bolonha em Belém-PA*. 2016. 162 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016. p. 75.

- 22 Ibid., p. 135.
- 23 BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 32.
- 24 TOSCANO, Thais Zumero. *Mosaicos de Belém: história e conservação*. 2013. 133 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2013. p. 80.
- 25 ARRAES, Rosa. *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro*, p. 522.
- 26 PINTO, Amanda Monteiro Corrêa. *Palacete Bibi Costa*, p. 84.
- 27 NOTA de falecimento de Anna Macdowell da Costa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 18 jan. 1855.
- 28 SOARES, Karol Gillet. *As formas de morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)*, p. 139-140.
- 29 PINTO, Amanda Monteiro Corrêa. *Palacete Bibi Costa*, p. 82.
- 30 SOARES, Karol Gillet. *As formas de morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)*, p. 139.
- 31 Ibid., p. 140.
- 32 MONTE ALEGRENSE. Pará, 21 nov. 1896. p. 1.
- 33 O PAIZ. Rio de Janeiro, 27 ago. 1927. p. 5.
- 34 Ibid., p. 5.
- 35 Ibid., p. 5.
- 36 O CEARÁ. Fortaleza, 22 jul. 1928. p. 12-13.
- 37 A NOITE. Rio de Janeiro, 10 nov. 1930. p. 3.
- 38 DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 22 nov. 1938. p. 7.
- 39 COSTA, A tecnologia estrutural do engenheiro Francisco Bolonha em Belém-PA, p. 74.
- 40 A CRUZ. Mato Grosso, 28 jun. 1953. p. 2.
- 41 COSTA, Felipe Melo da. *A tecnologia estrutural do engenheiro Francisco Bolonha em Belém-PA*, p. 71-72.
- 42 Ibid., p. 72.
- 43 Ibid., p. 73.
- 44 BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 32.

Classicismo no Solar do Barão do Guamá: estudos de planos e volumes de uma casa burguesa em Belém do Pará

*Cybelle S. Miranda*¹

*Ronaldo Marques de Carvalho*²

*Vithória C. da Silva*³

INTRODUÇÃO

No tocante à pesquisa intitulada “A Casa Senhorial”, associada à Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB) e à Universidade Nova de Lisboa (Portugal), e desenvolvida neste artigo pelo Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará (Ufpa), propõe-se um diálogo luso-brasileiro sobre os temas da arte, memória e patrimônio na cidade de Belém do Pará. O relevante estudo sobre as casas burguesas em Belém fomentou a investigação sobre o Solar do Barão do Guamá, que foi construído no contexto de incorporação dos traços de um classicismo austero, adaptado às demandas arquitetônicas do Brasil a partir da metade do século XIX. Ademais, a conjuntura do ciclo da borracha, entre os séculos XIX e XX, proporcionou a construção de obras suntuosas da arquitetura civil na cidade. Dentre tais, destaca-se o Solar do Barão do Guamá como um dos exemplares representativos da arquitetura residencial brasileira da época.

Sendo assim, o objeto de estudo aqui apresentado é disposto, primeiramente, a partir de questões referentes ao seu conteúdo histórico, a fim de reunir informações fundamentais sobre uma edificação ainda pouco documentada. Posteriormente, apresenta-se uma análise teórica quanto ao classicismo imperial brasileiro, definido a partir da metade do século XIX, com a finalidade de desenvolver um debate paralelo sobre a relevância arquitetônica do Solar do Barão do Guamá com a incorporação da linguagem clássica associada às necessidades do país no Império.

Com base no referencial teórico construído, à luz de conceitos paradigmáticos da cabana primitiva de Laugier e de comparações às *villas palladianas*, demonstra-se uma análise sobre os planos e o volume do Solar do Barão, abrangendo duas vertentes principais de estudos quanto sua espacialidade. A primeira avalia, em suma, as fachadas e a planta baixa, debatendo questões quanto a racionalidade e simetria, bem como a disposição espelhada de ambientes em planta. Já sobre o caráter volumétrico, analisa

sua forma predominantemente retangular, com a adição de um pórtico central de entrada, sob um caráter rígido e sóbrio que remontam a padrões normativos monumentais do Renascimento. Para isso, constrói-se um estudo sobre desenhos da volumetria, além do auxílio de vistas, plantas e da maquete eletrônica que permitirá a compreensão da composição da obra como um todo.

Em suma, objetiva-se ressaltar a austeridade e a imponência do solar como um dos exemplares do classicismo brasileiro, construído ainda no período inicial da *belle époque* belenense, antecipando, assim, as várias contribuições arquitetônicas à cidade estimuladas na época. Destaca-se, então, um espaço que contempla o contexto do fim do Império e início da República Brasileira, o qual, apesar de pouco preservado internamente, ainda revela o caráter monumental das edificações civis do Classicismo no país.

Assim, embora sejam poucos os vestígios da anatomia original dos interiores, diante da visível descaracterização dos seus ambientes, a pertinência do estudo sobre o Solar do Barão do Guamá é reforçada pela proeminência da edificação a partir de aspectos estéticos e formais remanescentes, que lhe atribuem um caráter sóbrio e singular. O Solar do Barão se destaca dentre as edificações vizinhas não só em escala, mas em nobreza, e incita questionamentos quanto a sua origem e apropriação ao longo dos anos, além de inferências sobre sua monumentalidade a partir da sua composição volumétrica.

No tocante a sua relevância arquitetônica, objetiva-se com este artigo analisar os pormenores da edificação, atenuando os mistérios que a cercam, em função tanto dos poucos indícios em relação à construção original quanto dos escassos estudos existentes sobre a mesma. Por fim, visa destacar os aspectos remanescentes no Solar do Barão do Guamá, que ainda sustentam uma arquitetura austera e relevante, debatendo sobre as possíveis influências em seu traçado e ponderando, assim, quais outros indícios teríamos sobre a adequação – ou não – da edificação ao classicismo imperial brasileiro, caso ainda estivesse bem preservada internamente.

SOLAR DO BARÃO DO GUAMÁ

Localizado em uma das principais vias de Belém do Pará, a avenida Nazaré, no bairro de mesmo nome, o Solar do Barão de Guamá destaca-se dentre as edificações vizinhas por seu porte e imponência, atraindo olhares dos transeuntes às singularidades de uma arquitetura residencial austera, delineada sob um traçado clássico. Construído em 1883, o solar foi encomendado por Francisco Acácio Corrêa, então barão do Guamá, no entanto não há relatos até agora de plantas originais, do arquiteto que o projetou ou do mestre construtor.

Francisco Corrêa formou-se em ciências jurídicas e sociais pela Faculdade de Direito de São Paulo, e integrou a Assembleia Provincial do Pará. Foi casado com Ignez Chermont de Miranda,⁴ com quem teve 10 filhos e constituiu a família Corrêa do Guamá. O barão do Guamá⁵ foi assim intitulado por meio de um decreto em 1883,⁶ coincidentemente o mesmo ano de construção de sua residência na Estrada de Nazaré.

Construída no fim do Império Brasileiro, a edificação acompanhou os avanços arquitetônicos e a modernização proporcionada pelo ciclo da borracha, que se estendeu entre o fim do século XIX e o começo do século XX. Além disso, a arquitetura brasileira já vinha apresentando contribuições singulares do que passou a ser caracterizado, posteriormente, como classicismo imperial brasileiro, o que proporcionou obras monumentais com ornamentação austera, principalmente na arquitetura civil.

Dentre os exemplares de tais manifestações, além do Solar do Barão, há outras obras em Belém, como o Teatro da Paz e o Palácio Antônio Lemos, os quais apresentam a mesma racionalidade sob aspectos singulares de uma leitura própria a partir do neoclássico europeu.

A residência encomendada pelo barão, por sua vez, dispõe-se afastada dos limites de um amplo terreno e ocupa o lugar que antes pertencia a duas rocinhas⁷ compradas em 1879 pelo barão de Guamá⁸ para a construção da edificação que serviria como residência de campo para sua família, já que ficaria localizada em uma região periférica da cidade. Segundo Corona e Lemos,⁹ um solar pode ser identificado como uma “morada de família nobre ou antiga”.¹⁰ Além disso, de acordo com o *Dicionário ilustrado de arquitetura*¹¹ a definição de Solar conforma-se à edificação ao caracterizar-se como:

antiga casa de residência ampla e construída com requintado acabamento circundada por vasto terreno ocupado por jardim e quintal situada na periferia da cidade. Frequentemente era residência de campo de famílias abastadas.¹²

O lote é plano, de esquina e tem a fachada principal para a avenida Nazaré e a lateral leste para a travessa Quintino Bocaiúva. A casa, erguida sobre um porão alto, apresenta dois pavimentos e uma volumetria predominantemente retangular. A fachada principal ostenta divisão tripartida, com uma entrada situada em vão central avançado, e outras duas divisões simétricas nas laterais. O corpo de entrada saliente da volumetria tem em sua base a escadaria de acesso à edificação, configurando um conjunto com forte semelhança às *villas palladianas*, na Itália, ao compor uma entrada em forma de pórtico na fachada, com colunas, escadaria e frontão arrematando o pé direito duplo, que se destaca do volume retangular, visto na Figura 1, o que corrobora a linguagem classicista que lhe é atribuída.

As fachadas secundárias são simétricas, apresentando grandes semelhanças à fachada principal. O porão alto, janelas e entablamento dão prosseguimento em todas as faces da edificação, a diferença que mais se destaca, no entanto, é a presença de uma janela de sacada no primeiro pavimento de uma das fachadas laterais. Já a fachada posterior é marcada por uma escada com guarda-corpo de ferro, ressaltada do volume retangular da edificação.

O contexto do ciclo da borracha favoreceu o desenvolvimento da região na qual a edificação está inserida. O bairro de Nazaré começou a ser estruturado ainda no Brasil Colônia, a partir da metade da década de 1770, quando a festividade católica do Círio teve seus primeiros momentos em razão da construção da capela em devoção à N^a Sr^a de Nazaré, situada no bairro. Nesse contexto, a rua principal do bairro, conhecida até então como Estrada de Nazaré, a princípio foi ocupada por edificações de caráter rural e pela população de baixa renda, por ser uma região periférica em relação ao centro da cidade. No entanto, por volta de um século depois, já



Figura 1 – Fachada principal do Solar do Barão do Guamá, com destaque para o pórtico de entrada
Fonte: acervo pessoal de Vithória Silva, 2019.

no período do ciclo da borracha, a avenida Nazaré – como foi denominada posteriormente – começou a ser inserida em um contexto mais urbano, adquirindo melhorias e iniciativas públicas que favoreciam o desenvolvimento da região.¹³

Apesar de toda a imponência do solar, o barão do Guamá não chegou a habitá-lo, sendo o imóvel posteriormente ocupado por escolas e empresas, como consequência da nova dinâmica do bairro. Dentre tais, destacam-se o Colégio Parthenon do Norte e o Grupo Escolar Barão do Rio Branco, entre os anos de 1883 a 1913, e, posteriormente, a Pará Eletric, empresa contratada diretamente de Londres pelo intendente Antônio Lemos, em 1914, tornando Belém a primeira cidade a possuir energia elétrica no país.



Figura 2 – Edifício do 5º Grupo Escolar. Fonte: álbum da festa das creanças: descrições e fotografias.¹⁴

Diferente do período de estruturação do bairro, a região hoje é bastante adensada e urbanizada, com edificações de uso residencial e comercial. Atualmente, o Solar do Barão sedia a Companhia de Desenvolvimento e Administração da Área Metropolitana de Belém (Codem), que ocupa o imóvel por regime de comodato desde 1976. Além disso, a parte posterior do terreno, onde antes figurava o quintal da edificação – contando, possivelmente, com um jardim –, ganhou novo uso em virtude da demanda atual

de serviços na área, contando com um estacionamento que faz a conexão da Codem com o prédio anexo da Companhia de Tecnologia da Informação de Belém (Cinbesa).

Nesse sentido, devido aos vários usos que adquiriu ao longo do tempo, o solar perdeu grande parte de suas características originais a fim de adequá-lo melhor às suas demandas. Com base no levantamento histórico da edificação, cedido pela Biblioteca da Codem, foi em 1975 que a edificação sofreu uma reforma considerável para a instalação do órgão em questão. Diversas alterações foram feitas no intuito de adequar o espaço aos requisitos do uso institucional, destacando-se a implantação de banheiros para uso dos funcionários, redução do pé-direito duplo, fechamento de vãos inteiros para segmentar as salas, bem como aberturas de esquadrias para circulação interna.

Desta feita, perderam-se as referências ao programa distributivo original do solar, não sendo possível determinar sequer as denominações de uso dos ambientes dispostos. A principal causa de tal efeito se dá pela subdivisão do pé-direito, que dificulta a ampla percepção dos ambientes e entra em desacordo com o que é apresentado nas fachadas, partindo ao meio as janelas em arco pleno.

Apesar das modificações, ficou registrado que a empresa responsável pela reforma, a Conspará, optou por respeitar as “linhas arquitetônicas externas e primitivas” da edificação, dado que fomenta o reconhecimento de um traçado singular atribuído ao solar, que merecia ser mantido e preservado. Sendo assim, apesar do espaço interno amplamente modificado, o solar ainda se destaca dentre as edificações vizinhas pela sua volumetria imponente e racional, bem como pela preservação de seu traçado externo, quase que integralmente,¹⁵ ao longo dos anos.

Por conseguinte, em virtude de tal imponência e com o objetivo de preservar certo contexto visual do período da borracha, em março de 1985 a avenida Nazaré foi inscrita no Livro do Tombo das Belas Artes pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)¹⁶ como conjunto arquitetônico, sendo incluído pelo entorno o Solar do Barão do Guamá. Além disso, a edificação, em si, é tombada como bem patrimonial tanto em instância municipal quanto estadual, pela Fundação Cultural do Município de Belém (Fumbel) e pelo Departamento de Patrimônio Histórico Artístico e Cultural (DPHAC), respectivamente.

A LINGUAGEM DO CLASSICISMO

O clássico obteve no mundo de influência europeia um destaque que perdurou ao longo de séculos, sendo incorporado, reinterpretado e replicado na arquitetura entre os séculos XV e XIX na Europa – do Renascimento ao começo da era industrial, quando passaram a abordar os efeitos

de uma nova arquitetura sob o viés da modernidade. Sendo assim, no contexto colonial, delineava-se um intercâmbio entre os estilos difundidos na Europa e os incorporados nas colônias, mesmo que tardiamente. Assim também aconteceu no Brasil Colônia, que bebia de fontes luso-italianas a inspiração do barroco tardio que, por sua vez, subvertia as linhas clássicas a uma nova interpretação.

No entanto, segundo Sousa,¹⁷ apesar da proeminência do barroco, este não poderia ser classificado como uma arquitetura genuinamente brasileira, já que o país ainda estava inserido em um contexto de dependência da Coroa Portuguesa. Foi apenas ao tornar-se uma nação soberana, na ascensão do império, que o país experimentaria o que o autor denomina arquitetura classicista imperial brasileira, a partir da segunda metade do século XIX.¹⁸

Por conseguinte, a primeira desmitificação trazida por Sousa cabe à proeminência atribuída à missão francesa enquanto precursora do Neoclássico no Brasil. Além do termo ser empregado incorretamente – já que o prefixo “neo” sugere a preexistência de um movimento classicista no Brasil, o que não aconteceu, logo seria equivocado dizer que a nação estava inserida em uma vertente neoclássica –, a historiografia arquitetônica no país, por muitos anos, facultou aos feitos de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro, recém-chegado da França em 1816, a fama de maior nome do Neoclássico no Brasil. No entanto, contrariando tal pensamento, outras localidades do país não partilhavam da mesma iniciativa. Em Belém, por exemplo, pouco se sentiram os efeitos da expressão de Montigny ou da missão francesa, mesmo a cidade sendo um dos principais núcleos de produção da nova arquitetura classicista.¹⁹

Inclusive, Donato Mello Júnior, um dos principais estudiosos do legado arquitetônico de Antônio José Landi em Belém, atribuiu ao arquiteto o pioneirismo do Neoclássico brasileiro,²⁰ pois seus feitos representavam uma composição arquitetônica de cunho erudito em caráter neoclássico no fim do século XVIII, que precediam os de Grandjean Montigny no século XIX. Landi, por sua vez, fora um arquiteto italiano contratado pela Coroa Portuguesa no século XVIII, que contribuiu amplamente para a arquitetura em Belém no contexto do Brasil Colônia. No entanto, conforme se aprofundavam os estudos sobre seu legado, atribuiu-se ao traçado do arquiteto uma expressão do barroco tardio com teor classicizante.²¹ Nesse sentido, apesar das diversas contribuições tanto de Landi quanto de Montigny, suas atuações caracterizam, na verdade, o que pode ser designado como classicismo de transição.

Posteriormente, já no segundo reinado do império – a partir de 1840 –, sob o contexto de uma produção arquitetônica de fato em terras brasileiras, Sousa²² comenta que a arquitetura classicista imperial se manifesta como uma expressão de primeira grandeza, genuinamente brasileira, que

incorpora as influências internacionais a uma interpretação singular, miscigenada a partir de uma releitura da Antiguidade Clássica sobre tendências do Renascentismo e Palladianismo.

As edificações construídas, então, foram inseridas em um contexto de desenvolvimento e incentivo ao progresso do país enquanto nação soberana. Sendo assim, logo surgiu a necessidade da implantação de uma nova ordem de edificações civis – e não mais preferencialmente religiosas, como acontecia no Brasil Colônia –, como mercados, hospitais, teatros, estabelecimentos de ensino e outros tipos de edifícios. Portanto, foi justaposta a modéstia das edificações civis coloniais à medida que se tornavam mais elaboradas e monumentais durante o império.

Por fim, o último critério avaliado por Sousa²³ que qualifica a nossa arquitetura classicista imperial é a boa qualidade de seus edifícios: a plasticidade, a elegância, a nobre austeridade, a originalidade são componentes da linguagem expressa na época. Nesse sentido de expressão linguística da arquitetura, expõe-se a tendência do clássico em permanecer atraente, dada a imponência de seu traçado ao longo dos séculos.

Algumas dessas considerações sobre a arquitetura classicista brasileira corroboram a noção de distanciamento de padrões importados do Neoclassicismo europeu, o qual tinha sido delimitado anteriormente, entre 1760 e 1840. As diferenças não cabem somente ao desencontro cronológico, mas divergem em várias camadas: enquanto na Europa aspirava-se principalmente a um revivalismo grego, à criação de conceitos e à repetição de fórmulas que compunham uma personalidade homogênea ao neoclássico, no Brasil identifica-se uma pluralidade de sentidos, ordens superpostas e heterogeneidade no traçado devido ao limitado debate conceitual na produção arquitetônica na época, sem, no entanto, diminuir em nada a relevância de sua iniciativa no país.

Apesar de tais divergências, algumas semelhanças podem ser destacadas, seja no Brasil, seja na Europa, por meio de elementos que remetem diretamente às expressões e à mentalidade clássicas, ao longo do tempo. A exemplo disso, demonstra-se o uso de pórticos de entrada em algumas edificações da época, compostos, em sua maioria, por frontão, colunas e arquivolta, o qual se refere a uma imagem ainda mais primordial associada à sua composição: a cabana primitiva.

Primeiramente, foi no tratado clássico de Vitruvius que a ideia da cabana primitiva foi apresentada como conceito, por meio da tríade vitruviana coluna-arquivolta-frontão. No entanto, foi Marc-Antoine Laugier que a instituiu como imagem. A “musa da arquitetura”, representada por Laugier na capa de seu livro *Essai sur l'architecture* (Figura 3), na metade do século XVIII, ao apresentar para os seres humanos um modelo de cabana, opera sob uma premissa que é externa ao fazer arquitetônico, que transcende e reflete leis fixas e imutáveis presentes na natureza. Tal ideia, então, caracteriza um

acordo *a priori* de apreensão de uma tipologia assimilada através da natureza, que é confirmada pela experiência empírica de um modelo funcional para a arquitetura.

Assim, Laugier, pautado pelos conceitos vitruvianos, apresenta-nos em imagem a origem da arquitetura com base em um contexto orgânico, pressuposto em formas geométricas primárias, a partir da verticalidade das árvores, de onde viera a ideia das colunas, da horizontalidade dos galhos, que inspirou a disposição da arquitrave, e, por fim, da proteção das folhas, que dera origem ao frontão e telhado.



Figura 3 – A “Cabana Primitiva”, de Marc-Antoine Laugier, que representa a tríade vitruviana coluna-arquitrave-frontão. Fonte: *Essai sur l'architecture*.²⁴

Dessa forma, desmembrando os elementos que compõem a tipologia apresentada em imagem por Laugier, exprime-se uma composição arquitetônica que é apresentada desde a Antiguidade Clássica, incorporada aos templos gregos, a edificações romanas, às obras do Renascimento, ao neoclássico europeu e, posteriormente, ao classicismo imperial brasileiro, como um caráter persistente na arquitetura – um arquétipo. Nesse sentido, os paradigmas que permeiam a ideia da cabana primitiva, ou seja, coluna, arquitrave e frontão, estão inseridos na linguagem clássica da arquitetura e se destacam, principalmente, em pórticos ressaltados das imponentes fachadas que constituem as edificações desses períodos.

Um exemplo amplo da incorporação de tais conceitos de Vitruvius e Laugier pode ser exprimido nas vilas projetadas por Andrea Palladio na Itália, no século XVI. Apesar de posterior à manifestação palladiana, a imagem da cabana primitiva já era recorrente à consciência coletiva desde antes do renascimento. Sintoma, ainda, dos tratados de Vitruvius e dos imponentes templos gregos ecoando na história.

Nesse contexto, como consequência do revivalismo da Antiguidade Clássica experimentada no Renascimento, as diversas incorporações de pórticos utilizados por Palladio em suas fachadas, contribuíram para a percepção de uma essência tipológica que persistiu mesmo após séculos de existência, ressignificados, dessa vez, em construções civis. Na Figura 4 é possível ver um dos trabalhos de Palladio.

O legado de Andrea Palladio não se resumiu apenas às suntuosas edificações projetadas, pois ele compôs também *I quattro libri dell'architettura*, obra



Figura 4 – Fachada da Villa Capra. Fonte: *L'architettura di A. Palladio: divisa in quattro libri*.

fundamental à historiografia da arquitetura por apresentar vastas ilustrações de seus projetos em planta e planos de fachadas, bem como o resultado de suas pesquisas sobre arquitetura clássica.²⁵ As viagens que o arquiteto fazia a Roma para analisar ruínas ou edificações, como o Panteão, executar medições e estudos aprofundados sobre escalas e proporções comuns à Antiguidade Clássica auxiliaram na composição de um repertório que acompanharia toda sua produção. Por consequência, Palladio reverenciava em suas obras ordem, simetria e proporção, sob uma estética pautada nas leis da natureza e na busca de sua perfeita harmonia.

Nesse mesmo contexto, Sebastiano Serlio – contemporâneo a Palladio – também se destaca por seus tratados normativos quanto à arquitetura clássica. O arquiteto foi categórico ao produzir um percurso de exploração dos traçados vitruvianos e ao incorporar em suas pesquisas um “teor de preocupação interpretativa e crítica no sentido de valorizar a memória dos antigos”.²⁶ Visava, assim, transformar o fazer arquitetônico em um exercício constante de qualidade ao modo clássico, pautado nos ensinamentos deixados por Vitruvío.

Em suma, no Renascimento, aprendeu-se muito com as noções de espacialidade, estudos sobre elementos estruturantes, desenhos e análises dos monumentos de outrora, como se servissem de exemplos ideais de uma arquitetura preocupada com sua essência e seus conceitos.

Posteriormente, já no século XVIII na Europa, refletiu-se novamente na arquitetura o revivalismo grego pautado, agora, sob as demandas do neoclassicismo. Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) se tornou um dos seus principais representantes, defendendo uma racionalidade delimitada conceitualmente por aspectos filosóficos, supondo que a arquitetura, assim como a arte, deveria estar associada às verdades eternas para atingir a beleza, o que, por sua vez, só seria possível a partir do entendimento que emanava da natureza, por meio de leis fixas e imutáveis “como a pureza das ordens e a justeza das proporções”.²⁷ Dessa forma, Ledoux concorda com o que foi proposto por Laugier – seu contemporâneo – nas análises da cabana primitiva e da assimilação da arquitetura a partir da natureza.

Nesse sentido, a imagem constituída por Laugier e reforçada por Ledoux corrobora o alinhamento do pensamento que permeava o neoclassicismo europeu, determinado entre os anos de 1760 e 1840. De acordo com a mentalidade disposta de louvor à antiguidade, relacionada à incorporação de conceitos geométricos e racionais presentes na natureza, revalidaram a pertinência da retomada ao uso da linguagem clássica, pois,

Conduzir o pensamento para um retorno às origens não deveria ser entendido como impedimento ao progresso, mas como o princípio necessário para a reconstrução racional das normativas capazes de reconduzir à noção de beleza. O templo grego, representando o simples no caminho do belo, seria o melhor exemplo de aplicação das leis da natureza para uma construção racional.²⁸

À luz de tais referências históricas e estéticas, John Summerson²⁹ nos apresenta os desdobramentos da gramática da Antiguidade Clássica ao longo dos séculos, sob o caráter remanescente de seus efeitos. A princípio, a herança arquitetônica grega remete à relevância das ordens em colunas que, combinadas ao entablamento, tornaram-se um sistema primitivo de concepção de construções arquivadas. A concepção deu origem ao que hoje conhecemos por pilares e vigas e, dada a associação entre os dois ao longo do tempo, “colunas e entablamentos passaram a ser identificados como uma unidade, e sua separação seria como uma forma de mutilação”.³⁰ Tal pensamento corrobora a ideia de uma composição enraizada no fazer arquitetônico, traduzida ao longo dos séculos em diferentes temporalidades conforme suas necessidades e singularidades, mas atendo-se constantemente a uma gramática preestabelecida como uma vez foi exposto nos tratados de Vitruvius, nos pórticos das *villas palladianas* e na imagem de Laugier.

Não obstante, outro elemento que pode ser acrescentado à tríade coluna-arquitrave-frontão são os arcos, e coube aos romanos o mérito da mescla de colunas com arcos em composições arquitetônicas, como consequência de um conhecimento prévio apreendido dos gregos. Tal mescla pode ser evidenciada, por exemplo, no Coliseu romano, o qual, conforme Summerson, “foi o edifício que os homens da renascença mais aprenderam”.³¹

O tema de arcos e colunas combinados nos permite conhecer uma nova abordagem tipológica, em uma composição tal que viria a ser reincorporada ao longo dos séculos. Observa-se, então, que esse conceito serve como base para edificações em diferentes temporalidades, sendo apreendido nos pórticos de Palladio e, também, nas obras arquitetônicas do classicismo imperial brasileiro, e estimula a criação de uma arquitetura ainda atrelada à herança grega, porém adaptada a novas demandas da vida cotidiana.

A partir do pressuposto, a linguagem da Antiguidade Clássica permeia claramente o sentido estético da arquitetura operada no Brasil no século XIX. No entanto, leituras ainda mais minuciosas podem ser feitas sobre as obras do classicismo imperial brasileiro como consequência de uma nova abordagem segundo as singularidades do seu povo. Enquanto na Europa, no período neoclássico no século XVIII, houve um retorno à pureza da racionalidade clássica, valorizando frontões, cúpulas e modelos rígidos a serem replicadas, no Brasil a nova arquitetura ressaltava a mistura entre as fontes renascentistas, como o palladianismo – que, por sua vez, estavam muito relacionadas aos exemplos de edificações romanas –, bem como suas referências à imagem da cabana primitiva.

Em suma, representa uma constante adaptação dos modelos trazidos da Europa sob a gerência de uma nova dinâmica enquanto país soberano. Sendo assim, algumas das abordagens anteriormente citadas, que possivelmente serviram de influência ao projeto o Solar do Barão de Guamá, serão ressaltadas no próximo tópico sob o viés comparativo do espaço com obras semelhantes projetadas por Andrea Palladio, bem como à luz de tratados normativos sobre a racionalidade da arquitetura clássica renascentista.

VOLUME E PLANO

Nesse tópico, serão feitas conjecturas sobre o Solar do Barão do Guamá a partir da análise de sua planta baixa, volumetria e seções com base em possíveis influências de linguagens clássicas procedentes da composição arquitetônica vigente no Império Brasileiro, bem como das neoclássicas europeias, além de vertentes renascentistas e palladianas. As leituras compostas sobre as obras de Andrea Palladio, bem como sobre teóricos como Marc-Antoine Laugier, apresentado no tópico anterior, têm como intuito corroborar o entendimento de uma linguagem clássica atribuída ao Solar do Barão de Guamá de forma consciente, a partir do debate quanto às influências que lhe caberiam e as adaptações próprias de uma tradução às conformidades brasileiras.

Com base nos referências teóricos dispostos no tópico anterior, a análise do espaço se deu em duas vertentes, a primeira em caráter volumétrico e a segunda sobre seções e planos de fachadas e planta baixa. Para fins comparativos, além do solar, serão expostas outras duas edificações, datadas do fim da Renascença na Itália, a Villa Capra e a Villa Pisani, projetadas, por sua vez, por Andrea Palladio.

A princípio, quanto ao Solar do Barão do Guamá, uma de suas características mais proeminentes é expressa pela racionalidade volumétrica que apresenta. Sua imponência prismática retangular é acompanhada do caráter sóbrio e rígido de sua linearidade. O volume, assim disposto, demonstra por si só a estima por uma arquitetura austera, conforme os padrões normativos identificados em edificações monumentais do Renascimento.

Ademais, com base nos estudos de adição ao volume principal, tem-se o pórtico de entrada proeminente disposto na fachada frontal, o qual apresenta colunas, frontão, o entablamento que circunda toda a edificação e a escada que dá acesso ao térreo elevado, em virtude do porão alto. Todos esses elementos descritos também são encontrados nas *villas palladianas*, já que o arquiteto italiano constantemente demarcava a entrada da edificação com pórticos proeminentes. Assim, Palladio reproduzia a tríade vitruviana, elevando o caráter monumental de suas edificações e reafirmando a gramática clássica em cada uma de suas obras. Da mesma maneira, foi incorporada no solar uma leitura ligeiramente sutil do elemento, associado diretamente à imagem da cabana primitiva de Laugier.

Como visto na Villa Capra, que pode ser vista na Figura 5, uma das obras mais famosas de Palladio, construída na metade do século XVIII em Vicenza, na Itália, destaca-se do volume cúbico central um imponente pórtico em todas as suas quatro fachadas, e conta com uma ampla escadaria de acesso. O modelo da Villa Capra remete consideravelmente aos moldes dos templos gregos, que destacam do volume um frontão acompanhado por colunas opulentas. O mesmo molde pode ser encontrado na Villa Pisani, demonstrada na Figura 6, também de Palladio e do mesmo período de construção da Villa Capra, loca-

lizada nos arredores de Montagnana, na região de Pádua. Esta *villa*, por sua vez, demonstra uma incorporação sutil do arquétipo empregado por Palladio, disposto na sua fachada posterior. Da mesma maneira, o Solar do Barão do Guamá também emprega o modelo da composição palladiana, o que pode ser notado na Figura 7, refletindo a influência de traços característicos do arquiteto italiano no classicismo brasileiro, a partir de uma releitura da antiguidade aplicada ao cotidiano e às necessidades da arquitetura civil.

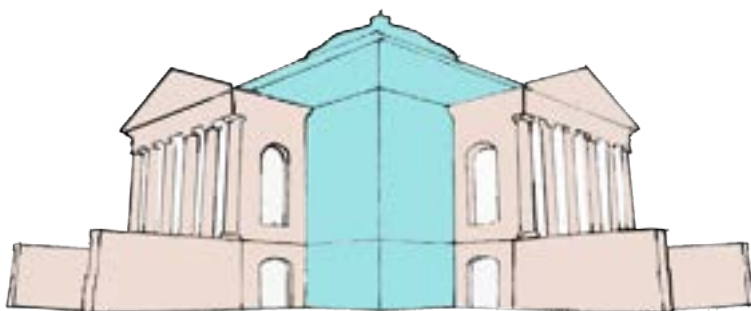


Figura 5 – Estudos de adição na Villa Pisani com destaque para o pórtico de entrada. Fonte: elaborada pelos autores, 2019.



Figura 6 – Estudos de adição na Villa Capra com destaque para o pórtico de entrada. Fonte: elaborada pelos autores, 2019.

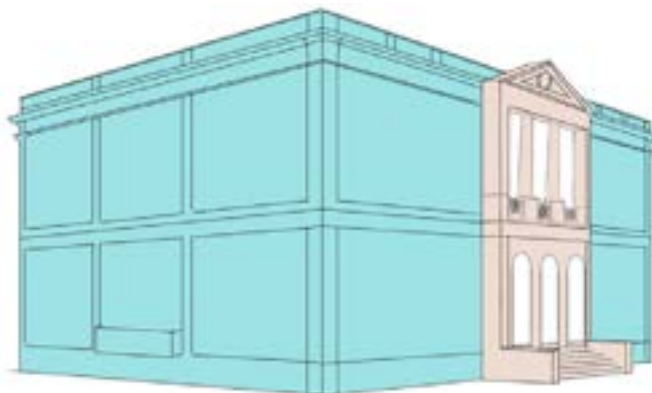


Figura 7 – Estudos de adição no Solar do Barão do Guamá com destaque para o pórtico de entrada. Fonte: elaborada pelos autores, 2019.

Partindo para a segunda vertente de análise sobre os planos e seções da edificação, observam-se mais componentes que corroboram a racionalidade clássica e as analogias às obras palladianas. Um estudo esquemático do plano da fachada frontal do solar, demonstrado na Figura 8, possibilitou conclusões quanto à linguagem clássica empregada, destacando-se alguns elementos, como simetria, proporção e racionalidade prismática. Outra associação observada é a mescla de arcos e colunas, que ressaltam a influência romana sobre a arquitetura classicista imperial, acentuando a herança greco-romana e a persistência de tais elementos ao longo dos anos.

Em outra abordagem analítica sobre os planos e seções, tem-se na planta baixa o debate quanto à espacialidade e à disposição dos ambientes. Retomando, assim, a comparação entre a Villa Capra e o solar, observa-se que as obras acompanham certa lógica, dispondo de maneira harmônica e arbitrária os ambientes em plantas, o que pode ser evidenciado aqui pela aplicação da seção áurea sobre a planta baixa.

Em suma, quanto aos temas espaciais, Palladio reflete a aspiração cêntrica difundida desde o século XV na alta Renascença, quando as composições da arte e da arquitetura visavam, primordialmente, retratar equilíbrio e o belo. Dessa forma, a espacialidade simétrica de Palladio pode ser identificada, aqui, na Villa Capra por todos os seus eixos, dividindo-a em quatro partes quase idênticas. Uma das melhores representações de como o arquiteto enraíza tais conceitos pode ser vista ao analisar a espacialidade disposta a partir da proporção áurea aplicada sobre a planta baixa do solar, o que é demonstrado na Figura 9.

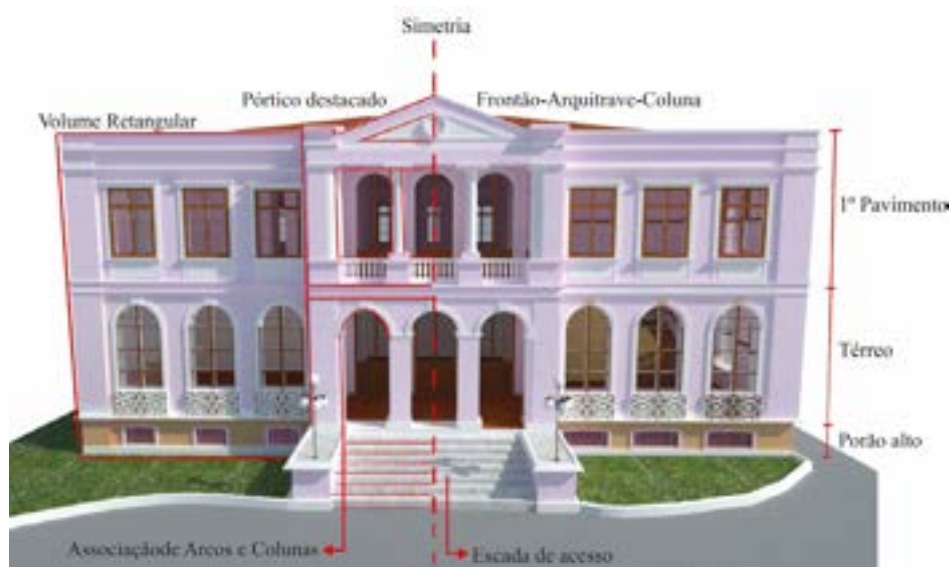


Figura 8 – Estudo esquemático na fachada do Solar do Barão do Guamá. Fonte: elaborada pelos autores, 2019.

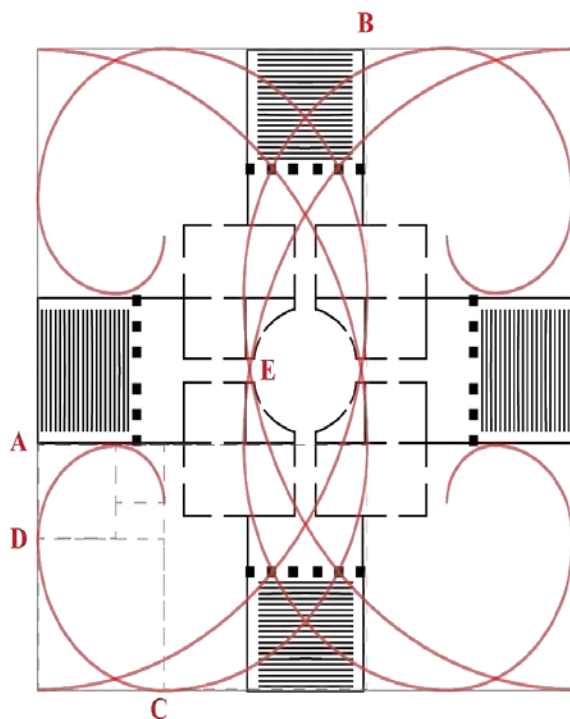


Figura 9 – Proporção áurea aplicada sobre a planta baixa da Villa Capra. Fonte: elaborada pelos autores, 2019.

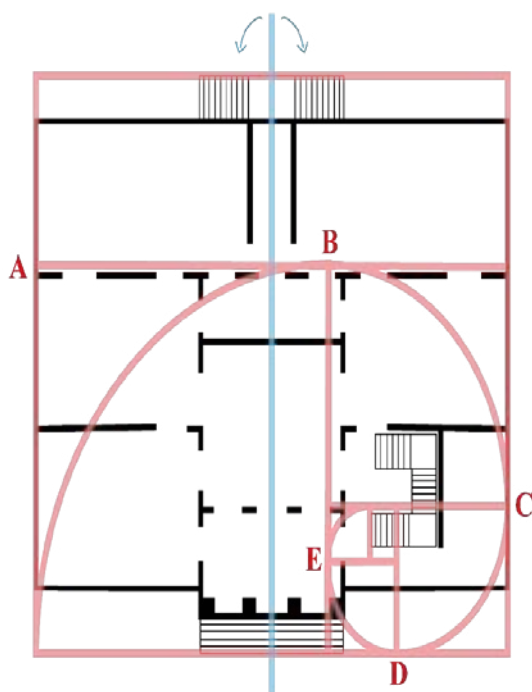


Figura 10 – A proporção áurea aplicada sobre a planta baixa do solar. Fonte: elaborada pelos autores, 2019.

Observa-se na Figura 9, referente à Villa Capra, que as linhas A e B estão dispostas na lateral da escada, formando o primeiro quadrante oriundo do cálculo da proporção áurea. Em seguida, têm-se as linhas C e D, que, por sua vez, passam ao centro do pórtico de entrada. Além disso, quando espelhamos a proporção em todos os eixos, nota-se o caráter simétrico no encontro das seções ao centro da edificação, como evidenciado no ponto E.

Semelhantemente, no Solar do Barão do Guamá também se aplica a mesma proporção, como visto na Figura 10. As linhas A, B e C são dispostas acima das paredes, ao passo que as linhas C e D cortam ao meio o ambiente onde está localizada a escada. Por fim, a linha E divide o pórtico de entrada ao meio. Além disso, a simetria espelhada dos ambientes na planta baixa do solar reforça as semelhanças com a Villa Capra. O tema circunda novamente o debate sobre a mentalidade clássica e propõe formas simples e naturais em sua abordagem, sob o viés de uma geometria elementar, baseada nas leis da natureza que poderiam ser incorporadas à arquitetura.

Por fim, a circulação vertical também pode servir como viés comparativo à medida que se identifica em todas as edificações estudadas a presença de dois elementos: primeiramente, as escadas de acesso nas entradas, que podem ser vistas nas Figuras 11, 12 e 13, com destaque em azul, que remarcam, por sua vez, a existência de porão alto habitável e a elevação do volume em relação ao terreno (o *podium* romano); em segundo, observa-se a presença das escadas de circulação vertical internas isoladas, normalmente em ambientes laterais localizados próximos à entrada, como pode ser visto na Villa Pisani e no solar, o que é mostrado nas Figuras 11 e 12, com destaque em vermelho. A referida planta baixa do Solar do Barão do Guamá foi elaborada aqui através de um levantamento preexistente, referente ao projeto de reforma do prédio em 1975 para sediar a Codem. Ademais, fora desenvolvida uma pesquisa para averiguar os aspectos originais da edificação, contando com verificações *in loco* e reunião de imagens que documentassem o espaço antes de sua ampla modificação, a fim de demonstrar a distribuição dos ambientes e identificar a situação da escada em planta adequadamente.

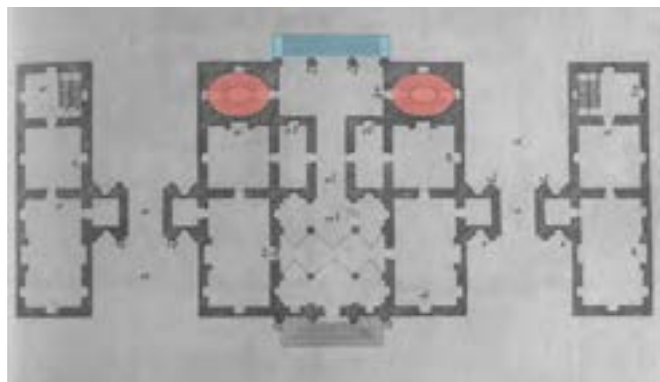


Figura 11 – Planta baixa da Villa Pisani com demarcações da escada de acesso à edificação (em azul) e escadas de circulação vertical interna (em vermelho). Fonte: *L'architettura di A. Palladio: divisa in quattro libri*.

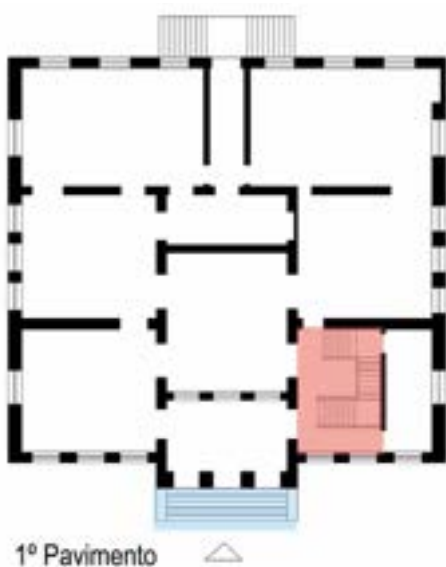


Figura 12 – Planta baixa do Solar do Barão do Guamá, com demarcações da escada de acesso à edificação (em azul) e escadas de circulação vertical interna (em vermelho). Fonte: acervo pessoal de Vithória Silva, 2019.

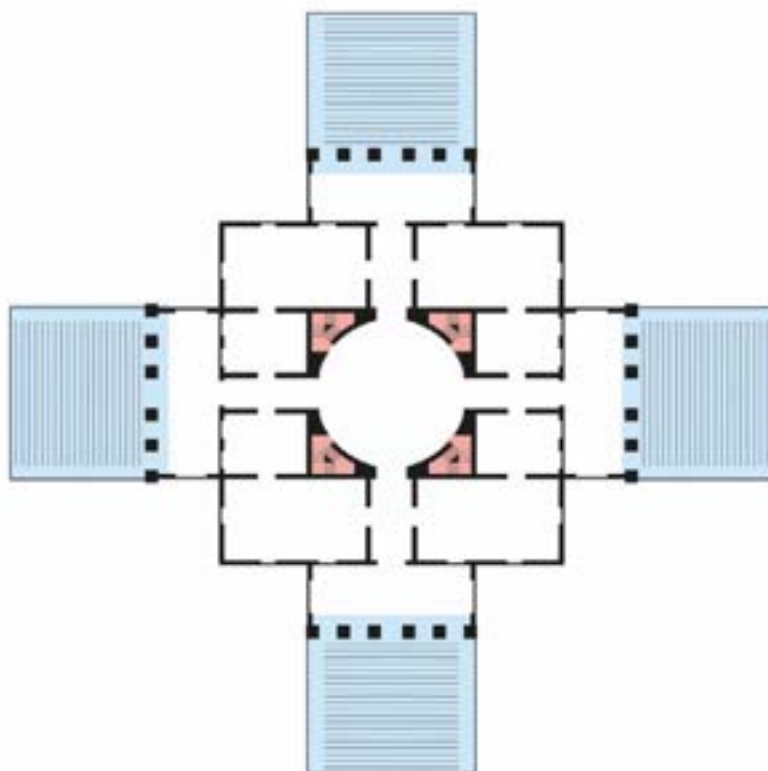


Figura 13 – Planta Baixa da Villa Capra com demarcações da escada de acesso à edificação (em azul) e escadas de circulação vertical interna (em vermelho). Fonte: *L'architettura di A. Palladio: divisa in quattro libri*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de toda a imponência identificada no volume externo do solar, a anatomia dos interiores se perdeu com reformas operadas ao longo dos anos. Com a finalidade de adequá-lo às necessidades do uso cotidiano, o espaço foi amplamente descaracterizado, não sendo mais possível verificar vestígios relacionados à construção original, o que implicaria uma pesquisa de caráter arqueológico. Quanto a isso, demonstra-se no ambiente da escada interna algumas das principais mudanças operadas na reforma de 1975, como pode ser visto nas Figuras 14 e 15. Entre essas alterações estão a redução do pé-direito duplo, bem como a mudança do forro em madeira para gesso acartonado, a retirada da escada em madeira para construção de uma em alvenaria e, por fim, a instalação de um elevador no vão central do ambiente. Todas estas mudanças dificultam uma percepção ampla do espaço, além de comprometerem fatores como entrada de luz natural e ventilação pelas grandes janelas dispostas nas fachadas, levando a outros problemas a serem solucionados sem preocupação com a preservação do espaço em relação à construção original.

Conclui-se, então, que o Solar do Barão do Guamá pode ser identificado como uma obra representativa do classicismo imperial brasileiro, à luz dos



Figura 14 – Escada antes da reforma de 1974. Fonte: Acervo da Biblioteca da CODEM, [197-?].



Figura 15 – Escada atual. Fonte: acervo pessoal de Vithória Silva, 2019.

conceitos expostos, que expressam analogicamente as semelhanças com o que fora difundido no Renascimento e palladianismo na Europa, bem como a releitura da linguagem clássica incorporada no Brasil. O caráter monumental da edificação se evidencia em suas proporções, em volume e em planta, no ordenamento simétrico, demonstrando a descendência do tipo vila operado por Palladio, salientando a filiação desta construção a matrizes da tratadística maneirista, embora não se tenha identificado o projetista.

O emprego da fórmula do pódio, cuja escadaria central conduz a um pórtico com átrio arqueado corrobora a ideia da circulação de publicações e modelos eruditos na elite paraense, angariados, seja por viagens ao exterior, seja pelas publicações que compunham as ricas bibliotecas das elites paraenses, particulares ou de associações como o Grêmio Literário Português, fundado em 1867. A partir de uma planta anterior à reforma destinada à implantação da Codem, percebe-se a adoção da seção áurea como método de organização dos espaços, bem como a presença de um *hall* de escadas deslocado para a fração lateral, que também a vincula a outros exemplares da mesma época, tais como o Solar Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro.

Portanto, o estudo da configuração dos interiores do solar, baseado em conjecturas derivadas de análise tipológica e fundamentada na cultura arquitetônica vigente na capital do Pará no Império brasileiro, traz significativas linhas de investigação que podem ampliar o conhecimento sobre esta fase da arquitetura senhorial no estado do Pará.

NOTAS

- 1 Cybelle Salvador Miranda é arquiteta e urbanista e doutora em antropologia pela Universidade Federal do Pará (Ufpa), com pós-doutoramento em história da arte pela Universidade de Lisboa. Coordena o Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (Lamemo) da Ufpa e é docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU). E-mail: cybelle1974@hotmail.com.
- 2 Ronaldo N. F. Marques de Carvalho é arquiteto e urbanista pela Ufpa e doutor em engenharia de recursos naturais da Amazônia pela mesma universidade, com pós-doutoramento em história da arte pela Universidade de Lisboa. Docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) e investigador do Lamemo, da Ufpa, integra os grupos de pesquisa “Saúde e Cidade: arquitetura, urbanismo e patrimônio cultural” e “Rede Amazônia Luso-brasileira de Pesquisa”. E-mail: romarca@ufpa.br.
- 3 Vithória Carvalho da Silva é arquiteta e urbanista pela Ufpa e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU). Atua como pesquisadora voluntária no Lamemo, da Ufpa. E-mail: vithoriasilva@hotmail.com.
- 4 Ignez era prima do Senador Justo Chermont, quem viria a ser o primeiro Governador do Estado após a inauguração da República, em 1889.
- 5 Devido à titulação que lhe foi atribuída posteriormente, todos os filhos de Francisco Corrêa receberam os sobrenomes Corrêa de Guamá, em alusão ao título de seu pai.
- 6 MIRANDA, Vitorino Coutinho Chermont de. *A família Chermont*: memória histórica e genealógica. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.
- 7 Vivendas de caráter rural, típicas do Pará entre o século XIX e XX e hoje quase desaparecidas.
- 8 CRUZ, Ernesto. *As edificações de Belém*: 1783-1911. Belém: Conselho Estadual de Cultura: 1971. p. 205.

- 9 CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo: Edart, 1972.
- 10 Ibid., p. 430.
- 11 LIMA, Cecília Modesto; ALBERNAZ, Maria Paula. *Dicionário ilustrado de arquitetura*. São Paulo: ProEditores, 1998.
- 12 Ibid., p. 576.
- 13 MONUMENTOS e Espaços Públicos Tombados – Belém (PA). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Brasília, DF, [20--?]. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1217/>>. Acesso em: 24 ago. 2019.
- 14 ACERVO Digital Obras Raras, Belém, 7 set. 1905. Disponível em: <http://177.74.60.161/acervodigital_obrasraras/album/file/albumfestacreancas/56-57/>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- 15 Já que não foi possível ter acesso ao projeto original do Solar, toma-se como base o levantamento iconográfico para perceber as similaridades e a preservação das linhas arquitetônicas da fachada ao longo do tempo.
- 16 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Inscrição nº 566, de 28 mar. 1985. *Livro de Belas Artes do Iphan*, Brasília, DF, Processo nº 1027-T-1980. Disponível em: <<http://www.ipatrimonio.org/belem-avenida-nazareth/>>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- 17 SOUSA, Alberto. *Arquitetura neoclássica brasileira*: um reexame. São Paulo: Pini, 1994.
- 18 Ibid., p. 61.
- 19 DERENJI, Jussara da Silveira; DERENJI, Jorge. *Igrejas, palácios e palacetes de Belém*. Brasília, DF: Iphan, 2009. p. 149.
- 20 CRUZ, Ernesto. *Casas e palácio do governo*: residência dos capitães-mores, governadores e capitães gerais e presidentes da Província do Pará, 1616-1974. Belém: Grafisa, 1976. p. 189.
- 21 TRINDADE, Elna Maria Andersen. *O desenhador de Belém*: Antônio José Landi e o movimento das imagens na Amazônia Colonial (1753-1791). 2017. 432 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2017. p. 74.
- 22 SOUSA, Alberto. *Arquitetura neoclássica brasileira*, p. 70.
- 23 Ibid., p. 72.
- 24 LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture*. Paris: Duchesne, 1755.
- 25 PALLADIO, Andrea et al. *L'architettura di A. Palladio*: divisa in quattro libri. Londra: John Watts, 1715.
- 26 TAVARES, Domingos. *Sebastiano Serlio*: tratadismo normativo. Porto: Dafne, 2013. p. 54.
- 27 TAVARES, Domingos. *Claude-Nicolas Leodux*: formas do Iluminismo. Porto: Dafne, 2011. p. 19.
- 28 Ibid., p. 21.
- 29 SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- 30 Ibid., p. 19.
- 31 Ibid., p. 20.

Palacete Aurélia Passarinho: o jardim e a moradia

*Pietra Paes Barreto*¹

*Ana Léa Nassar Matos*²

INTRODUÇÃO

No intuito de dar continuidade ao trabalho que vem sendo realizado sobre o Palacete Aurélia Passarinho, sai a análise do palacete como principal objeto de estudo para a reflexão sobre o jardim que circunda a residência. Com o objetivo de resgatar a sua história, bem como a relação do modo de habitar de seus moradores, sua interação com o jardim e seu valor histórico e social para a cidade de Belém. A história da família Passarinho entrelaça-se com a formação da sociedade de Belém e com a construção do espaço arquitetônico da cidade, logo, a relação estabelecida por seus membros com o jardim da residência pode ser usada como estudo para exemplificar outros modos de habitar da burguesia paraense nos diferentes espaços verdes da capital durante a segunda década do século XX.

OS ESPAÇOS VERDES E A CIDADE DE BELÉM

A partir da segunda metade do século XIX, a cidade de Belém, capital do estado do Pará, vive um interessante processo de expansão econômica oriunda do ciclo da borracha, momento no qual a Amazônia sedia a mais importante praça comercial de látex do mundo. Dentre esses e outros motivos, a região desenvolveu um diálogo único com a experiência moderna que ocorria na Europa, inserindo-se em um processo de vínculo particular com outras zonas internacionais bastante produtivas no sentido de modernidade.³

O aumento da arrecadação por parte do poder público, o enriquecimento da burguesia ligada a essa atividade e a presença de Augusto Montenegro, governador do estado, e de Antônio Lemos, na intendência da cidade, que compartilhavam os mesmos ideais de progresso e modernidade, permitiram a implantação do projeto de modernização urbanística para a cidade.⁴

Há, concomitantemente, um impulso pela modernização do traçado urbano, que se expande em novos bairros, e uma demanda por novos prédios destinados à burguesia. A classe que emerge enriquecida pela exploração da borracha procura sofisticação e luxo, conduzindo a uma



Figura 1 – Mercado de ferro Ver-o-Peso. Grande número de pessoas reunidas na esquina da Boulevard da República, atual Boulevard Castilho França. Fonte: *Belém da saudade: a memória de Belém do início do século em cartões-postais*, p. 53.

arquitetura na qual pontificam elegantes residências.⁵ Todavia, essa modernização não estará presente apenas nas residências privadas. Na verdade, ela inicia-se pela construção de equipamentos públicos, como é o caso do Teatro da Paz, na época um dos maiores do Império (inaugurado em 1878), e do famoso e hoje símbolo da cidade, Mercado Ver-o-Peso (1901). Destacaremos, ainda, a incorporação de espaços verdes na cidade de Belém, entre eles:

1. O *Bosque Rodrigues Alves* (1883): inspirado no Bois de Boulogne de Paris, uma das principais áreas verdes da capital francesa. José Coelho Gama Abreu, o barão de Marajó, intendente de Belém entre 1879 e 1881, foi o responsável pelas obras do Bosque Rodrigues Alves.⁶ Em 1900, o então intendente Antônio Lemos realiza uma grande remodelação. O tempo da obra é de cerca de três anos e incorpora monumentos como riachos, grutas, cascatas e viveiros. O espaço é um grande jardim botânico localizado em uma das principais vias de tráfego da cidade.

2. *Museu Emílio Goeldi* (1895): inaugurado na antiga rocinha⁷ que pertenceu a Bento José da Silva Santos, o Museu Zoobotânico destina espaços específicos para animais e vegetação. Por lei de 1897, quase toda a quadra foi considerada de utilidade pública, sendo os terrenos contíguos,

sucessivamente adquiridos pelo Governo, ampliando assim o espaço do Horto e do Zoológico.⁸

3. *Urbanização da Praça da República (1902)*: a história da praça é marcada por diversas mudanças no decorrer dos anos. Durante o século XVIII, no grande espaço descampado que existia, foi construído um enorme armazém para guardar pólvora. Sabe-se também que o espaço era utilizado como cemitério de escravos e pobres. Em um segundo momento, em 1850, tem início a plantação de algumas mudas de vegetação, que se intensifica com a inauguração do Teatro da Paz e a construção de monumentos. Foi com Antônio Lemos que a praça, já intitulada Praça da República, passou por grande remodelação.

4. *Praça Batista Campos (1904)*: no final do século XIX, o espaço era conhecido como Largo de Salva Terra, nome em homenagem à proprietária do terreno onde está localizada. Após a morte dela, a área passou a pertencer à prefeitura da cidade. Em sua reinauguração, no ano de 1904, foi considerada a praça mais bonita de Belém.⁹ Era considerada um “jardim sem grades”, possuindo 14 diferentes entradas, passeio em ladrilho português, plantas ornamentais, córregos, caramanchões, chafariz e os seus simbólicos coretos de ferro.



Figura 2 – Praça da República, com setor denominado Parque João Coelho em homenagem ao governador Paraense. Em primeiro plano, o pavilhão em ferro de música Santa Helena Magno. Fonte: *Belém da saudade*, p. 151.



Figura 3 – Praça Batista Campos, ponte de entrada pela travessa de São Matheus, atual Padre Eutíquio. Ao fundo, o Pavilhão da Música Santa Helena Magno. Fonte: *Belém da saudade*, p. 157

DO CAMPO À CIDADE: A INTRODUÇÃO DO JARDIM NAS RESIDÊNCIAS

O espaço doméstico é um reflexo da vida privada de seus moradores. A casa sempre foi o cruzamento de fatores socioculturais, logo é um espaço de representação social. Ao serem introduzidos, de maneira planejada, nas residências brasileiras a partir do século XIX, os jardins passam a qualificar a nova área como ambiente de convívio, lazer e contemplação.

Antes de adentrar a cena residencial, os jardins apresentam-se no Brasil, mesmo que de maneira não estruturada, atrelados ao processo de urbanização das capitais.¹⁰ Considerado inicialmente elemento característico de espaços semiurbanos e de bairros menos centrais, os jardins transformam-se através da mudança na locação das residências. Com o fim dos limites, os lotes passam a possuir afastamentos generosos que permitem a criação do jardim lateral, por exemplo, de grande importância para as circunstâncias de iluminação, higiene e ventilação cruzada.

A influência europeia é forte não apenas no traçado, mas sobretudo na vegetação. Espécies importadas entremeiam-se com amostras nativas no solo, estas pouco valorizadas. Os jardins serão constituídos a partir das espécies encontradas na região e apenas em palacetes pertencentes a famílias mais abastadas é perceptível uma seleção mais refinada das mudas, estando presentes modelos nacionais e importados. Como aponta Cristiane Magalhães, “Quando da disseminação do gosto do jardim no Brasil, ao longo do

século XIX, a linha romântica ou paisagística foi a predominante e a que mais tempo prevaleceu como inspiração para projeção de parques e jardins, tanto públicos quanto privados”.¹¹

Utilizaremos, neste artigo, a divisão do paisagismo brasileiro de Silvio Macedo, em que o estilo de projetos de jardins consiste em: (1) ecletismo: de 1783, com a inauguração do Passeio Público do Rio de Janeiro, até 1938, com o projeto dos jardins do Ministério da Educação e Saúde (MES), no Rio de Janeiro, por Roberto Burle Marx; (2) moderno: de 1938 até os anos 1990, com os projetos do Jardim Botânico de Curitiba (1991) e o projeto da praça Itália em Porto Alegre (1992); e (3) contemporâneo: 1992 em diante.¹² Mistura a tradição do jardim clássico com o tradicional jardim romântico inglês.

Associados à noção de palácios e nobreza, os jardins ecléticos serão introduzidos nos palacetes, constituídos por meio da mistura de espécies, diversidade de padrões e a presença de elementos arquitetônicos e decorativos de destaque: fontes, grutas, lagos artificiais e caramanchão. Em muitos casos, vemos a influência do jardim inglês, com o grande número de árvores, roseiras e plantas mais afastadas da rua.

Os jardins da segunda metade do século XIX evidenciavam, da mesma forma que a arquitetura, a influência externa, com suas flores e arbustos dispostos em canteiros de traçados geométricos, protegidos por muretas de tijolo [...] quando eclética, era possível encontrar fontes, grutas e lagos artificiais com pontes de cimento que imitavam tronco de madeira em meio às áreas ajardinadas que cercavam a construção.¹³

O PALACETE NO CONTEXTO REGIONAL

O palacete, em Belém, assemelhando-se aos costumes da burguesia francesa do século XIX, apresenta o mesmo tipo de implantação e de distribuição interna das residências ecléticas da França e será considerado como “casa moderna por excelência”. Sempre na busca pelo “morar à francesa”, que surge como consequência da europeização sofrida pelo Brasil nos fins do século XVIII e no começo do século XX.

Cada ambiente é projetado objetivando atender às necessidades de seus proprietários e à utilização de elementos decorativos específicos para cada espaço. A setorização, bastante definida e pontuada pela ausência de circulação linear, é um dos principais traços da tipologia palaciana eclética. A ausência da sobreposição de funções nos ambientes é obrigatoriedade da arquitetura de palacetes, assim como o recuo frontal da edificação.

Obtivemos assim o conceito de palacete: constituiu um tipo de casa unifamiliar, de um ou mais andares, com porão, ostentando apuro estilístico, afastada das divisas do lote, de preferência nos quatro lados, situada em meio a jardins, possuindo áreas

de serviços e edículas nos fundos. Internamente sua distribuição era feita de vestíbulo ou de um hall com escada social, resultando na divisão da casa em três grandes zonas: estar, serviço e repouso.¹⁴

A maior parte dos palacetes projetados por José Sidrim, autor do projeto do Palacete Passarinho, a partir de 1920, contribuiu para a transformação da cidade de Belém. O papel do palacete na Belém do início do século XX vai além de seu valor arquitetônico, representando principalmente o processo de modernização por que a cidade passava. Assim, é em favor dessa busca de modernidade e da higienização que a nova forma burguesa de morar chega à cidade, considerando que a máxima utilização de materiais e formas importadas da Europa era símbolo de alta posição social.

No contexto local, a exploração do látex vai ser o grande financiador das residências da elite paraense. Para construir os seus palacetes nos padrões do ecletismo, as famílias contratavam construtores da região: ora para projetarem residências, ora para adaptarem projetos oriundos da Europa, como diz Luciano Patetta:

O ecletismo era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto. Foi a clientela burguesa que exigiu (e obteve) os grandes progressos nas instalações técnicas, nos serviços sanitários da casa, na sua distribuição interna, que solicitou uma evolução rápida das tipologias nos grandes hotéis, nos balneários, nas grandes lojas, nos escritórios, nas bolsas, nos teatros e nos bancos, que soube encontrar o tom exato de autocelebração nas estruturas – obtendo a aglutinação de todas as expressões formais em torno do mito do progresso.¹⁵

Devido ao surgimento dos afastamentos frontais e laterais, as residências passam pelo processo de valorização dos jardins. É neste momento que os jardins ornamentais ganham destaque na edificação, tornando-se elementos de importância dentro do contexto de habitar. São desassociados da paisagem e transportam o visitante para outro lugar, visto o caráter contemplativo dos jardins.

O JARDIM DO PALACETE AURÉLIA PASSARINHO

Localizado na avenida Independência, nº 744, atual avenida Magalhães Barata, o palacete pertencente à família Passarinho tem sua obra iniciada em 1925, pelo arquiteto José Sidrim, e finalizada no ano de 1927. Os proprietários, Benedicto e Aurélia Passarinho possuíam grande relação com os moldes europeus de habitar. Suas duas filhas, Zaira e Lygia, estudavam na França no Collège Féminin de Bouffémont.

Em uma das viagens para visitar as filhas, o casal trouxe um rascunho de um palacete em estilo normando com a intenção de construir no lote já pertencente à família, em área de expansão da cidade de Belém. Segundo relato da neta de Aurélia (informação verbal),¹⁶ a proprietária teve grande participação durante a obra do prédio. Seu amor e cuidado pelo jardim da residência foram relatados.

Com um lote original de 3.672 metros quadrados (54m de frente × 68m de fundo), o palacete está centralizado no espaço, com afastamento generoso em todas as direções. O edifício ocupa a área de aproximadamente 746 metros quadrados e possui uma edícula anexa de aproximadamente 180 metros quadrados. A área restante é completamente destinada ao jardim. Devido ao surgimento dos afastamentos frontais e laterais, as residências passam pelo processo de valorização dos jardins.

Representando o estilo eclético, o jardim do palacete possui espaço frontal similar a jardins franceses e fundo semelhante a jardins ingleses. O primeiro possui traçado formal, caminhos delimitados com pequenos canteiros em cimento e vegetação mais baixa que garante destaque à construção. O uso



Figura 4 – Palacete Aurélia Passarinho logo após a sua construção. A vegetação, apesar de presente ainda está recente, de baixo porte. Fonte: acervo pessoal de Pietra P. Barreto, 2018.

deste jardim em grandes espaços busca causar admiração, demonstrar poder e requinte de seus proprietários.¹⁷ A orientação dos caminhos é um dos destaques. Já o jardim inglês demonstra grande admiração pelas árvores, grande variedade de espécies e de orientação assimétrica. A presença de lagos e/ou espelhos d'água é bastante comum.

No caso do palacete, o programa de necessidades do jardim original é bastante complexo, com espaços de contemplação, caminhos para passeio, área de horta e galinheiro para uso doméstico, além de equipamentos urbanos. Ainda não foi possível identificar todo o traçado dele, e o desenho da Figura 5 é resultado da interpretação de fotos, desenhos do arquiteto José Sidrim, diálogo com antigos moradores e levantamento do espaço atual remanescente. Destacam-se os diferentes equipamentos que compõem o jardim e principalmente o traçado geométrico dos canteiros e caminhos.

Na Figura 6, identificamos o espaço menos formal do jardim da residência, a área da horta e galinheiro, localizado próximo à edícula – o espaço é desti-

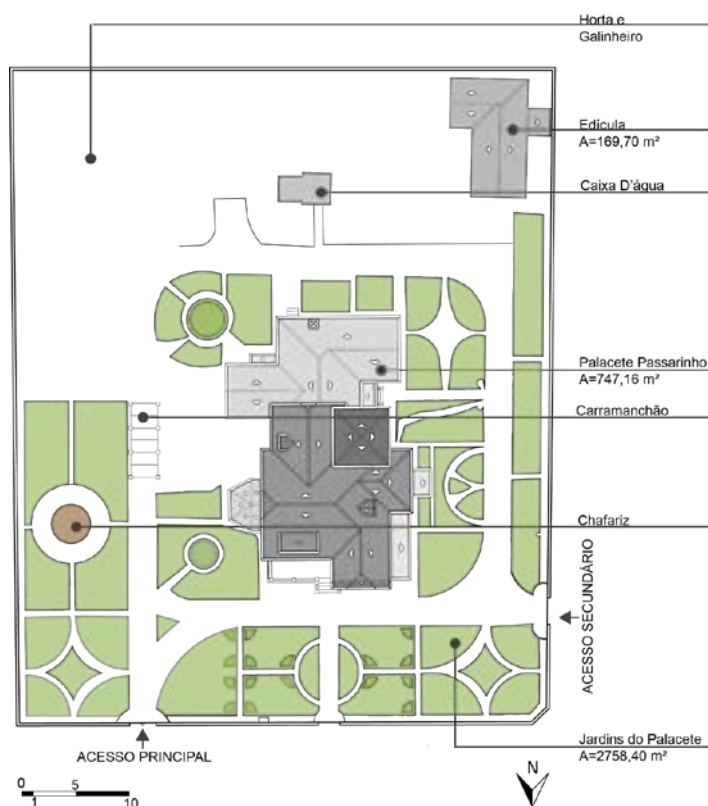


Figura 5 – Reprodução da implantação do palacete e do traçado do jardim. Fonte: desenho de José Maria Morgado Neto, modificado por Pietra P. Barreto.



Figura 6 – Edícula e garagem: caminho de veículos em cimento, canteiros em terra e espaço destinado à horta ao lado esquerdo. Fonte: acervo pessoal de Pietra P. Barreto.

nado à garagem no pavimento térreo e moradia dos funcionários no pavimento superior. No canto direito da imagem, é possível perceber a presença de espécies vegetais de grande porte, fruto do projeto de urbanização da cidade, no qual diversas árvores, principalmente mangueiras, foram plantadas nas grandes avenidas de Belém no século XIX. Já na Figura 7, a presença do jardim mais formal é perceptível através dos canteiros. Destacamos o piso original em placas quadradas de piso cimentício impermeável. Ao fundo da foto, percebe-se a grade que delimitava o espaço destinado ao cultivo de rosas.

Diferentes espécies são encontradas no jardim, algumas estão presentes até os dias atuais. Vale ressaltar a vivência em harmonia de espécies importadas e tropicais, nativas da região, como é o caso da maioria das árvores frutíferas lá presentes. Listaremos a seguir parte da vegetação existente nos primeiros anos da construção do palacete: cacaueiro, mangueira, acoreleira, açaizeiro, abieiro, cupuaçuzeiro, jambeiro, sapucaia, samambaia, palmeira, acácia, copo-de-leite e roseiras. Essas não eram as únicas espécies presentes, mas sim as confirmadas pela família proprietária do palacete. Acredita-se que o número de espécies tenha sido bastante alterado no decorrer dos anos.



Figura 7 – Vista lateral do Palacete Passarinho, jardim formal. Fonte: acervo pessoal de Pietra P. Barreto.

No Palacete Passarinho, a varanda está presente em todos os pavimentos, é a responsável pela articulação entre o espaço interior e o exterior. Localizado no último nível, o *solarium* atualmente possui cobertura, mas em sua origem, era completamente aberto, de maneira que seus moradores permaneciam com privacidade, mas poderiam usufruir de uma visão panorâmica do jardim e da cidade.



Figura 8 – Planta baixa do palacete com delimitação em verde de todas as varandas e *solaria* existentes. Fonte: Pietra P. Barreto, 2019.

Na Figura 8, percebe-se a existência de varandas em todas as fachadas do palacete, fato que demonstra não apenas o cuidado do arquiteto com a ventilação e iluminação natural, bem como o jogo de volumes de cheio e vazio, mas sobretudo, a importância em estabelecer vínculos entre o espaço interior, a residência e o espaço exterior, o jardim. A presença de elementos arquitetônicos é bastante recorrente em jardins ecléticos, de modo que a fórmula busca criar caminhos sinuosos, pontos de contemplação, bem como garantir maior interação entre os proprietários e o espaço. Sabe-se que, além da grande área verde, o jardim possuía bancos e conjunto de cadeiras espalhados pelos ambientes, um roseiral e um caramanchão em ferro, chafariz em pedra, uma grande caixa d'água em madeira e postes em ferro com data e procedência gravados.



Figura 9 – Elementos que compõem o jardim: fonte em pedra, poste de energia e ferro e caixa d'água em madeira. Fonte: acervo pessoal de Pietra P. Barreto, 2019.

Sendo o jardim um dos símbolos da modernização e imponência dos palacetes ecléticos, o jardim da residência demonstra de forma rigorosa a sua função para a família Passarinho. Não apenas espaço de lazer e contemplação, é parte fundamental do programa distributivo da residência, de forma que o cuidado na elaboração de caminhos e pontos de atenção é perceptível.



Figura 10 – Desenho do jardim do Palacete Aurélia Passarinho. Fonte: acervo da família Passarinho.

Na Figura 10, é apresentado um desenho que se acredita pertencer ao arquiteto José Sidrim, com traços em lápis e aquarela. A suposição sobre o autor do rascunho baseia-se na comparação com outros desenhos que a família Passarinho possui em seu acervo com a assinatura do arquiteto. São perceptíveis as semelhanças com o atual jardim no desenho, que mostra a lateral da residência e a parte do jardim frontal da avenida Magalhães Barata. Vemos também a delimitação de um equipamento em formato hexagonal, todavia o que está no local é o chafariz oval em pedras. A marcação do caminho realizado pelos carros também é presente em cor mais escura e vemos a locação dos pilares em ferro do caramanchão.



Figura 11 – As filhas do casal Passarinho, Zaíra e Lygia ao lado de uma amiga posando no chafariz. Fonte: acervo da família Passarinho.

A fim de exemplificar um dos momentos de utilização do jardim por seus proprietários, vemos na Figura 11 as filhas do casal Passarinho posando para a foto sob o chafariz. Neste momento, a vegetação já está mais madura e árvores de maior porte estão presentes, assim como o caramanchão, o fundo e um dos bancos do jardim. A foto é bastante representativa, pois mostra a disposição das espécies, bastante variadas e as diferentes alturas das gramas que delimitam caminhos.

NOTAS

- 1 Pietra Paes Barreto é graduada em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal do Pará (Ufpa) e realizou mobilidade internacional no Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra (Portugal). Atualmente integra o grupo de pesquisa “A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores” em Belém.
- 2 Ana Léa Nassar Matos é doutora em história pela Ufpa e mestre em artes visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem especialização em planejamento urbano integrado pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) do Rio de Janeiro, em preservação e restauração do patrimônio arquitetônico pela mesma instituição, em arquitetura nos trópicos pela Ufpa. É graduada em arquitetura e urbanismo pela Ufpa. Atua profissionalmente como arquiteta na Fundação Cultural do Município de Belém (Fumbel PMB).
- 3 CASTRO, Fabio Fonseca de. *A cidade sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade*. Belém: Edição do Autor, 2010. p. 10
- 4 SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.
- 5 DERENJI, Jussara da Silveira; DERENJI, Jorge. *Igrejas, palácios e palacetes de Belém*. Brasília, DF: Iphan, 2009. p. 89.
- 6 BOSQUE RODRIGUES ALVES JARDIM BOTÂNICO DA AMAZÔNIA. *Histórico do Bosque Rodrigues Alves*. Belém: Biblioteca Bosque Rodrigues Alves, 2005.
- 7 “Rocinha” é o termo arquitetônico utilizado para casas de temporadas de descanso afastadas do centro da cidade. Eram terrenos de dimensões generosas que possuíam quantidade representativa de vegetação.
- 8 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Inscrição nº 110, 3 jan. 1994. *Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico*, Brasília, DF, Processo nº 1297-T-89. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1479>. Acesso em: 17 abr. 2020.
- 9 PRAÇA Batista Campos: Belém (PA). [19--]. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?id=426181&view=detalhes>>. Acesso em: 17 abr. 2020.
- 10 MACEDO, Silvio Moraes. Jardins brasileiros: origens e relevância. In: PESSOA, Ana; FASOLATO, Douglas; ANDRADE, Rubens de (Org.). *Jardins históricos: a cultura, as práticas e os instrumentos de salvaguarda de espaços paisagísticos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 37-56. p. 43.
- 11 MAGALHÃES, Cristiane. Os ornatos artísticos para jardins no ecletismo do paisagismo brasileiro. In: PESSOA, Ana; FASOLATO, Douglas; ANDRADE, Rubens de (Org.). *Jardins históricos: a cultura, as práticas e os instrumentos de salvaguarda de espaços paisagísticos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 145-162, p. 145.
- 12 MACEDO, Silvio Moraes. *Jardins históricos*, p. 44.
- 13 DEL PRIORE, Mary. *Histórias da gente brasileira*: Império. São Paulo: Leya, 2016. p. 174. 2 v.
- 14 HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano: e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira (1867-1918)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 14.

- 15 PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, 1987.
- 16 Notícia fornecida por Heloisa Passarinho Menezes, uma das atuais proprietárias da residência, em 2017.
- 17 DANTEC, Jean-Pierre. *Jardins et paysages: textes criquites de l'antiquité à nos jours*. Paris: Larousse, 1996. 635 p.

III.

**A ornamentação fixa: azulejos, tetos, talhas,
pinturas, estuques, têxteis, pavimentos,
chaminés/lareiras, janelas, portas, para-ventos
e outros bens integrados**

O ecletismo no Palácio de Landi: análise ornamental e espacial da intervenção de Augusto Montenegro

*Elna Maria Andersen Trindade*¹

*Mateus Carvalho Nunes*²

INTRODUÇÃO

O Palácio de Landi, também conhecido como edifício da Residência e Administração dos Governadores do Grão-Pará, incorporou à sua arquitetura a marca da passagem de diversos períodos da história paraense. Entre as intervenções sofridas, a mais significativa ocorreu segundo as variantes tipológicas e ornamentais do ecletismo na administração estadual do governador republicano Augusto Montenegro (1867-1915), entre 1901 e 1908. Atualmente, o monumento apresenta, com raríssimas exceções, a configuração física do resultado da restauração executada na década de 1970, que deu conta da reintegração dos traços do século XVIII, com o convívio das intervenções do início do século XX, embora os princípios e resultados desta restauração sejam discutíveis no que tange às decisões projetuais, construtivas, restaurativas e teóricas.

Este trabalho tem como objetivo analisar o gosto eclético da intervenção de Montenegro nos cinco salões frontais do pavimento superior do edifício, atual Museu do Estado do Pará (MEP). Foram dois mandatos de governo durante um período rico da economia local, proporcionado pela extração e comércio da borracha em sua fase áurea, permitindo assim a atualização do prédio exigida na época segundo os padrões decorativos internacionais, com os princípios correntes de gosto refinado, culto e civilizado, ou seja, europeu.

Durante o estudo das ornamentações, tivemos oportunidade de fazer visitas a monumentos palacianos na cidade do Rio de Janeiro, onde são observados ambientes com exemplares da gramática decorativa do ecletismo usados como símbolo dos ideais modernos da sociedade da época, possibilitando estudos comparativos que elucidaram a compreensão e identificação dos elementos analisados.

ORNAMENTAÇÕES ECLÉTICAS DOS SALÕES

A tônica do gosto eclético, atualmente, no Palácio de Landi, está na diversidade das ornamentações internas, executadas no início do século XX,

alterando radicalmente o aspecto colonial de seus compartimentos frontais. Facilitadas pela geração de riqueza da economia da borracha e de acordo com o gosto e padrões da *belle époque*, foram implantadas, nos átrios do primeiro e segundo pavimentos e nos cinco salões frontais do pavimento superior, decorações nos pisos, paredes, forros e vedações de vãos, com materiais e técnicas europeias.

Sobre a importação destes insumos e mão de obra, características marcantes nesta intervenção implementada pelo governador Augusto Montenegro, Ernesto Cruz narra:

O governador mandou contratar em Paris “dois pintores decoradores para fazerem a decoração interna dos salões do Palácio”. Em primeiro de novembro do ano passado (1905) aqui chegaram eles, dando início aos seus trabalhos.³

Foi encontrada apenas referência ao trabalho de um artista francês, ex-aluno da Escola de Belas Artes de Marselha, o pintor Joseph Cassé (1875-1956), que esteve em atividade em Belém do Pará, no fim do século XIX e início do século XX,⁴ a quem Mattoso tece consideráveis elogios, quando informa:

Nenhuma d'estas decorações, qualquer que seja o seu estylo, foi imitada ou copiada de outros monumentos: todas foram executadas sobre desenhos originais, inventados e criados pelo sr. Casse, o que é sobeja prova de conhecimento sério e riqueza de imaginação, indispensáveis no difícil ramo da arte que adotou.

Aliás o sr. Casse dispõe-se a dar brevemente ao público paraense a demonstração prática de suas aptidões, expondo no salão do Theatro da Paz⁵, desde dezoito do corrente, grande número de trabalhos seus, compreendendo não só as *maquettes* das decorações do palácio do governo e de outras partes, como diversas paisagens e marinhas de vistas européas.⁶

O governador Augusto Montenegro, síntese das práticas sociopolíticas da *belle époque* em Belém, tinha outra visão do que deveria ser o palácio como sede administrativa do governo republicano. Para este, o prédio deveria ser um lugar de encontros para decisões, reuniões e recepções com políticos e intelectuais da sociedade. Todas estas questões estão impregnadas nas ideias do governante, quando declara em parte de sua mensagem: “A arquitetura, que pretendo conservar a mesma, está sendo cuidadosamente corrigida, de modo a apresentar um aspecto imponente e grandioso, quando pelo pincel for completada a decoração desta parte do edifício”.⁷

Figueiredo ressalta que, durante o período do seu governo, “Montenegro recebeu muitos visitantes estrangeiros, em caráter oficial ou em recreio, com alguns dos quais estabeleceu ligação mais estreita, o que possibilitou também acesso às novidades artísticas em outros centros internacionais”,⁸ que permitiu implementar as reformas planejadas nos edifícios públicos e na sua residência particular.

Analizando a casa burguesa desta época, Homem faz uma reflexão que é oportuna na intervenção eclética do governador como afirmação social e de progresso do poder republicano:

A exemplo da moda ou das roupas que também faziam o homem, a casa passou a expressar solidez financeira. O estilo arquitetônico e a decoração interna deveriam sugerir o poder econômico, o gosto, o grau de ilustração e o cosmopolitismo dos proprietários.⁹

É importante registrar que a ornamentação executada por ordem do governador no Palácio de Landi tem início no átrio e vestíbulo de ambos os pisos, compartimentos correspondentes ao acesso principal do prédio no térreo e aos cinco salões no piso superior, nos quais estão seus forros, paredes, colunas revestidas de pinturas e pisos com mosaicos italianos.

Seguindo a rota dos compartimentos ornamentados, destacam-se, no segundo pavimento, cinco grandes salões frontais que deixam o carimbo da *belle-époque*, marcando a predominância dos valores franceses na cultura paraense. Todos estes compartimentos possuem pinturas parietais fazendo a vez de papel de parede; apenas um faz uso misto do estuque sobre pintura.

A pintura parietal era muito usada no final do século XIX e no início do século XX. No Brasil, em vez de usarem o prático papel de parede, faziam pinturas imitando o papel de parede. Acredita-se que este tipo de pintura fizesse parte de um modismo, ou fosse uma maneira de ostentar riqueza, pois os artistas que faziam essas pinturas eram trazidos de outros países, denotando um investimento financeiro, um custo alto para realização dessas pinturas. Não foi só o Palácio dos Governadores que teve suas salas decoradas ricamente, mas outros prédios de Belém e outras cidades também utilizaram as pinturas parietais.¹⁰

Também são comuns, nesses salões ornamentados, o uso de pisos em madeiras nobres da região, como acapu e pau-amarelo, que, em peças de tamanhos reduzidos, formam ricas composições geométricas com as cores preta e amarela; além de mobílias em estilo francês, que dão o toque europeu ao ambiente. São detalhes decorativos incorporados aos padrões estilísticos do começo do século XX. Aliás, no álbum do governo de Montenegro, publicado em 1908, há registro sobre o uso da madeira na época, com destaque para os pisos:

As madeiras empregadas na construção das nossas casas são melhores do que se pode obter em qualquer parte do mundo. Para os soalhos são sempre empregados o pau amarelo e o acapú, conjuntamente, o que lhes dá, a par de extraordinária durabilidade, uma certa beleza, e nas casas de luxo fazem dessas duas madeiras, e às vezes de mais outras duas ou três qualidades, lindíssimos mosaicos.¹¹



Figura 1 – Palácio dos Governadores: Salão de Honra decorado com retratos dos presidentes da República. Fonte: *Álbum do Estado do Pará*, p. 43.



Figura 2 – Salão de Honra ou Salão dos Presidentes com decoração no estilo renascença, sem os retratos dos presidentes no ano de 2015. Fonte: acervo Elna Trindade, 2015.

O primeiro compartimento é o Salão de Honra ou Salão dos Presidentes, “ao qual o artista deu um aspecto grave e solene. É todo decorado no mais rigoroso estilo ‘renascença’”.¹² O estilo renascença remete ao grande movimento artístico que se produziu nos séculos XV e XVI, período do alto Renascimento, caracterizado, sobretudo, pela inspiração e renovação da Antiguidade Clássica. É o compartimento que presta homenagem aos dirigentes da República. Em suas paredes existiam retratos dos presidentes (Figura 1). Hoje, estas telas estão na oficina de restauro do MEP, algumas em gravíssimo estado de danificação.

As paredes deste compartimento são ornamentadas com pinturas mime-tizando padronagens de tecido e têm como destaque a estrela da República e o monograma do estado do Pará, símbolos da pedagogia republicana reforçados pelo nome e pelo objetivo do ambiente (Figura 2). Em posição alternada, estes símbolos de destaque na cor dourada são envolvidos por coroa de folhas e frutos de café, em configuração semelhante à utilizada no estilo império francês, no qual a coroa de louro envolvia o “N” de Napoleão Bonaparte, que reinava no período de vigor do estilo. Coroas de folhagem, laços e arabescos, que compõem a estampa das paredes, são motivos do vocabulário clássico, amplamente utilizado no estilo Luís XVI, em que “folhas de carvalho, de loureiro ou de oliveira se encontram amiúde reunidas em guirlandas”.¹³ Aqui também a representação dos ramos de café coloridos acrescenta uma outra interpretação, observada por Figueiredo: “narrando visualmente a entrada do principal rival da borracha na balança comercial de exportações brasileiras. Era importante enfatizar que, tanto o café como a seringa, ambos tinham origem no norte do país”.¹⁴ Registra, assim, as forças econômicas responsáveis por essas intervenções.

O painel de parede ornamentado é moldurado nas extremidades por um largo friso com flores, frutas e folhagens entrelaçadas sobre fundo dourado, como um festão (Figura 3). No alto, este friso é interrompido seis vezes por cartelas decoradas com volutas, que contêm oito datas históricas significativas,¹⁵ duas em cada parede que fecha o ambiente. Estas cartelas derivam de cercaduras lavradas oriundas do Renascimento francês, conforme aponta Ducher: “graças a Rosso, a escola de Fontainebleau desenvolve as capacidades decorativas da cártula associando-a aos enrolamentos e aos recortes flexíveis da cercadura lavrada. Essa fórmula conhecerá um sucesso universal”.¹⁶ Exemplos destas cartelas com datas históricas também podem ser encontradas na decoração mural do pintor Rodolfo Amoedo na galeria do *hall* superior do Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro.

A parte inferior do painel de parede tem revestimento em lambris de madeira, decorados com molduras retangulares fazendo a função de um *zócalo*. Oriundos também do Renascimento, esses lambris “à francesa” são classificados como lambris de apoio e possuem a parte superior da parede reservada para tapeçaria ou para conjunto de quadros.¹⁷

O forro é em chapa metálica prensada pelas costas, resultando em ornamentos em relevos que combinam em linhas e cor com os motivos clássicos das pinturas das paredes. Os modelos de forros metálicos estampados foram introduzidos na primeira década do século XX pelos Estados Unidos na ornamentação interna das edificações. Estes forros foram adquiridos pela administração anterior, em 1893.¹⁸ São chapas metálicas de grandes tamanhos reproduzindo desenhos de estuques históricos e aplicadas sobre o forro existente.

Para divulgação, levam as seguintes especificações: “Forro em painéis de metal gravados fixados de forma segura e conveniente: Eles são resistentes a fogo e feitos como reboco alternativo. Também são considerados como não-absorventes e livres de micróbios e bactérias”.¹⁹ A praticidade, a segurança, a resistência e a higiene permeiam a prática moderna observada nas construções ecléticas. Este tipo de forro metálico é também encontrado hoje em outras duas edificações de destaque em Belém: no Palácio Antônio Lemos, edificação vizinha ao Palácio de Landi, que teve a implantação deste forro na reforma eclética executada pelo intendente Antônio Lemos no início do século XX; e na residência de Victor Maria da Silva, engenheiro que acompanhou a reforma eclética do Palácio de Landi no governo de Augusto Montenegro.

No centro do forro do Salão de Honra, existe um eclético lustre de cristal com armação em bronze. Sua estrutura principal remete a um lustre do estilo império francês;²⁰ no entanto existem acréscimos de arandelas e ornamentações de folhagens e frutas em bronze na estrutura do lustre.

Este salão contava ainda com a decoração de uma tela, ocupando toda a extensão de uma das paredes, encomendada ao artista nacional Antônio Parreiras (1860-1937), conforme documenta a mensagem do governador Augusto Montenegro (Figura 4):



Figura 3 – O painel de parede ornamentado é moldurado nas extremidades por um largo friso com flores, frutas e folhagens entrelaçadas sobre fundo dourado, como um festão. A parte inferior do painel de parede tem revestimento em lambris de madeira. Fonte: acervo Elna Trindade, 2015.



Figura 4 – Tela *Conquista do Amazonas* encomendada pelo governador, do pintor Antônio Parreiras. Fonte: acervo Elna Trindade.

Para a parede do fundo deste salão encomendei ao consagrado pintor brasileiro Antônio Parreiras uma grande tela de oito metros sobre quatro denominada A Conquista do Amazonas. Este quadro representará o ato de Pedro Teixeira tomando conta das terras da Amazônia para a coroa de Portugal.

Estou certo que o distinto artista nacional corresponderá a confiança que nele depositei, e que o Pará, graças a minha iniciativa, possuirá a obra prima do nosso patricio.²¹

Esta grandiosa tela, considerada na época o maior quadro do estado do Pará, só foi concluída quatro anos depois, no Rio de Janeiro. Na proposta de ocupação do segundo pavimento do monumento, realizada pelo historiador Mário Barata a pedido da Comissão de Restauração da década de 1970, é sugerida a transferência desta tela de Antônio Parreiras para outra sala de maiores proporções, a fim de instalar de maneira adequada a representativa obra de arte. Recentemente, a tela foi transferida para uma sala ao lado, onde foi restaurada; hoje, permanece para visitação nesta sala climatizada.

O compartimento seguinte foi denominado Salão Império ou Salão dos Governadores e era “destinado aos que têm dirigido os destinos do nosso Estado depois da Proclamação da República”.²² Tem como decoração o estilo império, que o faz conhecido também como sala greco-romana (Figura 5).

O estilo império (1799-1815) corresponde ao movimento neoclássico que tomou conta da Europa no final do século XVIII. Nasceu na França como uma

reação aos excessos do Rococó nos últimos anos do reinado de Luís XV, apresentando a mais plena planimetria, conduzindo para grandiosidade e imponência, e fazendo uso dos elementos decorativos da Antiguidade Clássica. Wölfflin faz o seguinte comentário, observando esta característica do estilo:

Chegamos assim à ornamentação característica do estilo Empire, que, com sua planimetria absoluta, substitui a decoração do Rococó, repleta de efeitos de profundidade. Pouco importa saber em que medida o novo estilo fez uso de formas da antiguidade. O mais importante é que essas formas significaram uma nova proclamação de beleza dos planos, daquela mesma beleza planimétrica que, já presente no renascimento, em seguida tivera que ceder lugar à crescente exigência dos efeitos da profundidade.²³



Figura 5 – Salão Império ou Salão dos Governadores. Tem como decoração o estilo império, que o faz conhecido também como sala greco-romana. Fonte: Vithória Silva, 2018.

O repertório decorativo deste estilo tomou força com as descobertas de Pompeia e Herculano, as gravações de Piranesi e as teorias historicistas de Winckelmann, em que a Antiguidade greco-romana tornou-se objeto de culto universal.

No estilo império, consolidou-se a convicção de que a inspiração no mundo antigo levaria a arte a algo “inimitável” e “inigualável”: “A lealdade do estilo Império ao classicismo incorporou uma universalização da influência da Antiguidade”.²⁴ A grande repercussão nas artes deste estilo não pode ser desvinculada das preferências de Napoleão.

A elaboração do estilo império com grande unidade deve-se à colaboração harmoniosa de dois arquitetos de Napoleão: Charles Percier (1764–1838) e Pierre Fontaine (1762–1853), “que publicaram coletânea de modelos para decoração, móveis, ourivesarias, etc.”.²⁵ Além de serem arquitetos e de dirigirem construções, dedicaram-se à decoração de interiores e aos projetos de móveis e objetos decorativos. No repertório ornamental, o estilo império caracteriza-se por uma busca crescente da simetria, princípio canônico e essencial em boa parte dos estilos. A regularidade empregada nas formas e o seu desenvolvimento repetitivo imprimem ao conjunto uma estilização e uma ordenação uniforme e monumental. Barrielle, comparando o estilo

império com a ornamentação pompeiana do período anterior, afirma: “Pouco a pouco, a tendência é para uma concepção monumental e uniforme: a escala do ornamento ganha peso e solidez. O arabesco torna-se menos aéreo, menos alusivo. A sua distribuição unifica-se, submete-se à ordenação e à simetria gerais”.²⁶ É um estilo menos criador que ordenador, procurará mais o tratamento uniforme e fixo das linhas que o pitoresco e a invenção, suas imagens são inspiradas em temas preexistentes.

A simetria e a repetição das formas e temas se fazem sentir na composição dos ornamentos estilizados do Salão Império, objeto desta análise. Os adornos têm sua disposição relacionada com a lei da composição geométrica, característica do estilo império, presente na marcação das molduras retangulares e na distribuição dos ornamentos, formando uma segunda moldura; e no desenho dos próprios ornamentos, como os ramos retilíneos dispostos em espinha de peixe, palmitos multiformes dispostos em frisos no alto como arremate entre a parede e o forro, palmitos dispostos em forma de “x” e coroas de loureiro circulares ou ovais.

A decoração utiliza motivos gregos e as formas romanas: ornatos dourados sobre fundo claro, ânfora, vasos, camafeus e fachos, envoltos em linhas graciosas, invadem com equilíbrio as paredes do compartimento. Nos painéis de maiores dimensões, que geram o efeito de monumentalidade quando o olhar do observador se dirige ao limite do generoso pé-direito que



Figura 6 – Salão Veneziano ou Amarelo no Palácio do Catete do Rio de Janeiro: paredes revestidas de pinturas em estilo império. Fonte: acervo Elna Trindade, 2003.

possuem estes ambientes, encontram-se medalhões em camafeus destacados por coroas de louro, que lembram figuras dos deuses gregos. Dentro do espírito eclético, fitas com laços de linhas ondulantes arrematam o coroamento destes grandes painéis retangulares.

A Antiguidade fornece a este estilo toda uma representação da fauna, na figura de cisnes, golfinhos, carrancas e patas de leão, que se juntam aos monstros antigos, grifos, quimeras, esfinges e harpias, “muitas vezes colocados aos pares, para sublinhar a solenidade despretenhiosa e metafísica”.²⁷ Este tipo de representação também pode ser encontrado na ornamentação do painel veneziano no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro (Figura 6). Sobre as figuras das harpias, Figueiredo faz uma reflexão de sua representação, relacionando com os valores da sociedade da época: “O simbolismo dessas figuras traduz as paixões obsessivas bem como o remorso que se segue a sua satisfação, numa clara alusão ao conflito de valores da sociedade da *belle-époque* ocidental”.²⁸

Entre todos os ornamentos parietais utilizados pelo estilo, destacam-se, no ambiente analisado, as figuras mitológicas gregas das harpias com a cabeça e o peito de uma mulher e as asas e as pernas de um abutre (Figura 7). “Gênios maus, monstros alados, de corpo de ave, cabeça de mulher, garras aceradas, odor infecto, elas atormentam as almas com perversidade incessante. Seu nome significa *raptoras*”.²⁹ Na mitologia grega, a harpia simbolizava os aspectos destrutivos da fêmea. Segundo Bruce-Mitford, as harpias “controlavam os ventos, provocavam tempestade e redemoinhos de água, e eram os agentes de morte súbita”.³⁰ Esta figura apresenta-se em par, ladeando um queimador de incenso ou um perfumador que libera uma mancha, como o sinal da fumaça ou perfume. O simbolismo do incenso está relacionado ao da fumaça e do perfume, “que é universal, tem em toda a parte o mesmo valor simbólico: associa o homem à divindade, o finito ao infinito, o mortal ao imortal”.³¹ Esta composição com as harpias é também motivo da ornamentação em estilo império encontrado nas paredes do Hall Amoedo do segundo pavimento, correspondente à escadaria principal do Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro.

O uso da alegoria, que é frequente na composição do estilo império, foi implantado na parte superior dos vãos e enquadrado nos painéis retangulares, cujas molduras hoje permanecem no local (Figura 8). Eram alegorias representando as artes, a indústria, as ciências e o comércio, conforme Mattoso,³²



Figura 7 – Detalhe das figuras feminina-animal aladas em duplicidades. Fonte: acervo Elna Trindade, 2005.



Figura 8 – Palácio dos Governadores: Salão dos Governadores em estilo império, decorado com retratos dos governadores do Pará, no alto dos vãos painéis com alegorias. Fonte: *Álbum do Estado do Pará*, p. 41.

o que é comprovado com o registro iconográfico do álbum de governo de Augusto Montenegro e fotografias tiradas antes da restauração dos anos 1970. Eram recursos alegóricos empregados para defender que a República, atrelada à ideia de revolução, havia acabado. Era preciso ter a leitura, por meio das alegorias, de uma República pacífica, voltada às artes, à indústria, às ciências e ao comércio: os ideais do progresso burguês do século XIX. A restauração dos anos 1970 deixou registrada no local das alegorias a reprodução dos mesmos ornatos dos painéis inferiores do salão.

No salão estilo império, o forro de madeira apresenta composição diferente em material, cor e motivos utilizados na ornamentação das paredes. Sua decoração é executada com o próprio material do forro, o qual tem como destaque na parte central um desenho em raios de sol convergindo para o lustre em cristal francês. Este desenho está circunscrito em uma elipse que, por sua vez, está emoldurada por um friso clássico, com motivo em gregas.

O lustre de cristal e bronze centralizado no forro, embora não seja o original instalado na intervenção deste ambiente no início do século XX, contém figuras femininas segurando coroa de louro, que representam Vitória, intercaladas por candelabros, além de ornamentos em palmas na parte superior do lustre. Sobre a representação desta coroa, Figueiredo comenta:

Vale lembrar que em Atenas, a coroa de louros como símbolo de distinção e glória foi substituída pelos ramos de oliveira, considerada a árvore protetora da cidade, por isso a referência ambígua à oliveira no rosto de Minerva, encontrado na pintura da parede, em diálogo com a simbologia do candelabro.³³

Todos estes motivos executados em bronze também se ajustam ao espírito do estilo do ambiente.

O terceiro compartimento frontal é atualmente conhecido como Salão Central, em função de sua posição em relação aos outros quatro (Figura 9). Este ambiente, também denominado Salão Dossel, foi o lugar onde se desenvolveram diversos fatos históricos da política paraense, como assinatura de documentos representativos. Do ponto de vista histórico, este é o mais importante cômodo do palácio, já que em suas dependências foi proclamada, em 1 de janeiro de 1821, a adesão do Pará à Revolução Constitucionalista do Porto; foi assinada a adesão do Pará à Independência do Brasil, em 15 de agosto de 1823; e, de cima de uma de suas mesas, Paes de Carvalho proclamou a República no Pará, em 16 de novembro de 1889.³⁴

Neste compartimento, domina a decoração em estilo pompeiano, assinada pelo artista francês Joseph Cassé, sobre a qual Mattoso faz o seguinte comentário:

O estylo do Salão Central é o pompeiano; e manda a justiça declarar que foram fielmente reproduzidas as características dessas maravilhosas habitações durante séculos soterradas pelas lavras do Vesúvio, e ultimamente reveladas à arte contemporânea como verdadeiros modelos de graça architectonica e de pintura decorativa.³⁵



Figura 9 – Salão Central ou Salão Dossel. Decoração em estilo pompeiano. Fonte: acervo Elna Trindade, 2015.

Os sítios arqueológicos em Pompeia e Herculano, oriundos das escavações, possibilitam uma visão dos costumes e da arte do Império Romano que ficaram soterrados pelas cinzas do vulcão Vesúvio por mais de 1.600 anos. As imagens extraídas destas cidades soterradas foram grandes contribuições para as artes e a literatura do mundo ocidental. “Arquitetos, artistas e historiadores passaram a tratar do estilo pompeiano, que virou uma febre da literatura à arte decorativa do final do século XIX, especialmente a partir da publicação de gramáticas de ornamentos”.³⁶

O estilo pompeiano tem como característica o gosto pitoresco da Antiguidade nos motivos joviais e coloridos, com o emprego das linhas vigorosas e elegantes. É uma composição em que “os pequenos motivos executados apressadamente são tratados com espírito. As cores predominantes são o ocre, o preto e o vermelho-acastanhado”.³⁷ O vocabulário ornamental conserva da Antiguidade apenas motivos leves e delicados: frisos de cordão e de gregas, óvalos, fiadas de pérolas e motivos cordiformes, palmetas, rosetas, folhagens espiraladas, guirlandas de loureiro e fitas. Os ornamentos se destacam pela composição em formas geométricas, nas quais predominam círculos, retângulos, quadrados e losangos.

No Salão Pompeiano, é possível observar nas pinturas das paredes o registro de molduras retangulares e circulares compostas por palmitos intercalados com laços em fita, além de guirlandas de loureiro na faixa inferior das paredes, também arrematadas pelo mesmo tipo de laços. As cores características do estilo revestem o fundo dos painéis deste ambiente, sobressaindo os motivos decorativos.

As figuras de destaque devem sua elegância a uma característica do estilo: o alongamento da escala e a extensão das proporções. O grafismo do ornamento em um só plano leva o estilo à busca linear e a um refinamento excepcional. Efeito que se encontra registrado nos estreitos painéis verdes do salão analisado, nos quais se observa um motivo em candelabro muito empregado pelos romanos.

Pompeia e Herculano fornecem ao estilo uma imagem graciosa do mundo antigo: pâmpanos, pérulas, frisos com louros, grinaldas, aves pernaltas ou exóticas, todas trabalhadas numa harmonia clara. “Sobre fundos azuis, amarelo-pálido, cinza, lilás ou marrom avermelhado, emoldurados de filetes vermelhos ou pretos, destacam-se então arabescos com motivos pompeianos enriquecidos de medalhões, de camafeus e de imitações Wedgwood”.³⁸ São referências de Ducher sobre a ornamentação do estilo que ajudam na compreensão dos motivos registrados neste compartimento, como os desenhos das aves nos pântanos que remetem a gansos e medalhões com camafeus e vasos. Frisos de inspiração grega, destacando o fundo azul-claro, repetem-se em desenhos invertidos, arrematando a base inferior e superior dos grandes painéis.

As figuras dos gansos que inspiraram a obra decorativa do artista francês Joseph Cassé foram muito usadas na ornamentação eclética do

século XIX, que, segundo Figueiredo, “Joseph Cassé destacou a característica da constante vigi-
lância dos gansos, dando-lhe a alcunha de ‘sentinelas do Palácio’, em alusão ao costume das antigas cidades romanas, como foi o caso de Pompéia, onde se criavam gansos ao redor de templos, como vigias sagrados”.³⁹

O vazio e o arejamento nas divi-
sões geométricas desempenham um papel importante nesta deco-
ração. Esta característica é obser-
vada nas molduras das paredes do Salão Pompeiano e, em particular, no forro, onde se encontra centralizada uma composição circular com os mesmos ornatos empregados nos dese-
nhos dos painéis de parede (Figura 10). Fazendo a moldura deste forro, encontra-se uma faixa com as aves intercaladas de camafeus e ânforas, e friso de inspiração grega com o fundo branco, conjunto de ornatos que sugerem um rebatimento dos desenhos situados no alto dos painéis de parede. Do ornamento central do forro, pende um labo-
rioso lustre de bronze trabalhado, com ornamentação de mascarões e lâmpadas romanas, confluyente ao espírito da ornamentação do salão (Figura 11):

É de um belo effeito este lustre, de bronze verde oxidado, fingindo um trabalho antiqüíssimo: pende do tecto por grossa corrente de elos quadrados e circulares. Servem-lha de lâmpadas pequenas candeias com globos de vidro fosco, em forma de chama.⁴⁰

Este lustre, desenhado por George Sumer nos Estados Unidos, foi adquirido em 1894, no governo de Lauro Sodré, anterior à reforma de Augusto Montenegro.



Figura 10 – Destacam-se, nesta imagem, as cores e os ornatos das aves no pântano e os la-
ços de fita na parte superior da parede. Fonte: acervo Elna Trindade, 2015.



Figura 11 – Detalhe do forro de onde pende um lustre de bronze trabalhado, com ornamentação de mascarões e lâmpadas romanas. Fonte: acervo Elna Trindade, 2015.



Figura 12 – Salão Pompeiano do Palácio do Catete no Rio de Janeiro. Fonte: acervo Elna Trindade, 2015.

Fazendo parte de uma revista de arte decorativa italiana,⁴¹ foi localizada uma prancha-modelo de um ambiente em estilo pompeiano, onde se observam ornamentos com motivos, composição e cor dos empregados no Salão Pompeiano do Palácio de Landi. Destacam-se, nesta prancha, as cores e os ornatos das aves no pântano e os laços de fita na parte superior da parede e, na parte inferior, na barra escura, os camafeus. Ainda como referência do uso desta ornamentação, existem os exemplos, no Rio de Janeiro, resultantes de intervenções ecléticas, das salas pompeianas no Palácio do Catete (Figura 12) e na Casa de Rui Barbosa – nesta, o ambiente recebe o nome de Sala João Barbosa.

Na composição dos mobiliários da sala pompeiana do Palácio de Landi, merecem destaque quatro dunquerque, que também foram citados na mensagem do governador

Como móveis, tem o salão quatro Dunquerque vindos de Paris, no mesmo estilo. Feitos de carvalho, despidos de molduras, sem pinturas ou verniz algum, apresenta a madeira sua bela cor amarelo-clara ornamentada apenas por quimeras, máscaras, rosáceas de bronze verde, em alto relevo, ornatos estes próprios do estilo. Serve-lhe de tampo espessa pedra de mármore vermelho-escuro.⁴²

Atualmente, apenas dois dunquerque fazem parte do conjunto do mobiliário no ambiente.

O quarto salão funcionava como antessala do gabinete do governador; quanto à decoração, é o mais simples. No álbum do governo de Augusto Montenegro, este salão está registrado com o nome de Salão General

Carneiro⁴³ (Figura 13), em homenagem a uma figura de destaque na história republicana, com o seguinte comentário: “é decorado com fino gosto ‘*art nouveau*’, mas de estylo severo, como convém aos monumentos públicos”.⁴⁴

Com menor ostentação, o tratamento dado às ornamentações das paredes deste salão é muito parecido com a técnica executada no Salão de Honra. Este remete ao tecido adamasado, muito utilizado no século XIX, nos revestimentos de paredes e assentos de mobiliários nos nobres salões. Este tipo de ornamentação já em tecido adamasado também pode ser encontrado no revestimento das paredes e nos mobiliários de diversas salas e salões do Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro

Os desenhos, que evocam o adamasado, são arabescos inspirados em ornamentos fitomórficos do Barroco tardio e se repetem como carimbos. O uso da pouca cor e da tonalidade escura imprimem um tom severo ao ambiente, dando um ar de modernidade evocado pelo estilo *art nouveau*.

Centralizado no forro liso, um lustre inteiramente em cristal, com pingentes e inspirado nos lustres venezianos do século XVIII ilumina o compartimento.

O quinto e último salão do corpo frontal era onde funcionava o gabinete do governador no início do século XX, conhecido como Salão de Despachos ou Gabinete do Governador, onde o governador trabalhava e recebia pessoas para audiências (Figura 14).



Figura 13 – Salão General Carneiro antessala do gabinete do governador. Decoração em *art nouveau*. Fonte: acervo Elna Trindade, 2015.



Figura 14 – Salão de Despacho ou Gabinete do Governador. Decorado com o vocabulário formal da Antiguidade Clássica. Fonte: acervo Elna Trindade, 2019.



Figura 15 – Ornamento em relevo estucado, localizado na parte superior da moldura, representa um mascarão feminino, como uma *espannollete*, traz no alto da cabeça uma palmeta, alusivo ao estilo régence francês. Fonte: acervo Elna Trindade, 2019.

Mattoso comenta, na época: “é um salão que, embora não obedeça a nenhum estylo especial, é decorado com subido gosto artístico, destacando-se a suave tonalidade das cores da ornamentação e grande harmonia entre todas as suas partes”.⁴⁵

A ornamentação parietal é feita com molduras de gesso assentadas nos painéis de parede e em tamanhos diferentes, seguindo a modulação dos vãos. O fundo deste painel recebe tratamento de pintura de delicados traços, evocando papel de parede ou tecido, da mesma forma dos dois salões anteriormente citados. O fundo e o desenho destes motivos possuem cores pastéis que destacam o ornamento de gesso. Nas partes superior e inferior destas molduras, existe, em relevo estucado, um conjunto de ornatos figurativos e abstratos oriundos do vocabulário formal da Antiguidade Clássica e empregados com inteira liberdade de composição. Na base inferior, a ornamentação tem mais força nos cantos, onde se agrupam motivos em arabescos, formando delicada composição. Na parte superior, os vértices da moldura recebem o mesmo tratamento da base; no centro, como coroamento, existem motivos como volutas, conchas estilizadas, panejamentos, flores, folha d’água, guirlandas e cornucópia, que se combinam em composições variadas. O destaque é dado para a cornucópia, que, transbordando flores, é na arte ocidental o símbolo “não só de abundância e prosperidade, mas também de generosi-

dade divina”⁴⁶ e para as figuras de *espagnolettes*, que trazem no alto da cabeça uma palmeta associada a um pente, dando uma referência espanhola ao ornamento (Figura 15).

Igual ao primeiro salão (Salão de Honra ou Salão dos Presidentes), o quinto (Salão de Despachos ou Gabinete do Governador) tem a parte inferior das paredes revestida de lambri em madeira com inspiração renascentista, fazendo a vez de um elegante *zócalo* decorado com almofadas.

O forro é trabalhado também em estuque. Utilizando o mesmo vocabulário dos motivos clássicos, compõe-se harmonicamente com a decoração das paredes. Molduras em círculos concêntricos em dois tamanhos dividem simetricamente o espaço central deste forro, que se encontra enquadrado por frisos e molduras retangulares. No interior das molduras, motivos florais formam arabescos e volutas, na mesma cor branca do fundo. No interior do friso de contorno, existem ornatos do tipo *rinceuaux*, termo francês usado na arte decorativa e definido por Lucie-Smith como “decoração realizada com folhas e caules, formando rolos, curvas e caracóis”.⁴⁷

Centralizado neste forro, encontra-se um rico lustre de cristal com estrutura de bronze e com repertório ornamental clássico fitomórfico no mesmo material e estilo do Salão de Honra. Para este salão, a principal intenção do governador Augusto Montenegro era a decoração com telas de artistas brasileiros da época: “Para o gabinete de despacho do governador sic do mesmo pintor [Parreiras] ‘A Morte de Virgínia’. É meu pensamento ir com vagar adornando essa peça com outros quadros de pintores brasileiros”.⁴⁸

Para fazer parte do universo cenográfico e evocativo de referência ao gosto erudito do governante na época, Augusto Montenegro adquiriu também os seguintes quadros: *A fiandeira*, de Carlos Custódio de Azevedo, do ano de 1898; *A praia de Leblon*, de Aurélio de Figueiredo, do qual atualmente só resta a moldura no acervo do museu; e *Os falquejadores*, de Benedito Calixto de Jesus Neto, de 1904, premiado com medalha de ouro na Exposição Internacional de St. Louis, Estados Unidos, em 1904. Na iconografia do álbum de época deste governador, pode-se observar, decorando o salão do gabinete, a tela *A morte de Virgínia*, de 1905, inspirada na obra de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*.

Hoje, estes salões, equipados com mobiliários de época, permanecem com as mesmas denominações e são os focos principais da visita dos departamentos internos do museu, apesar de suas descaracterizações.

Os demais ambientes do palácio possuem acabamentos com paredes brancas, sem pinturas ornamentais, com alguns forros trabalhados formando desenhos com as próprias régua de madeira. Estes compartimentos são decorados com mobiliários de época ou próprios para exposições, além de ricos lustres de cristais e telas de destaque.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando a edificação hoje, é visível o destaque dado para duas linhas estéticas da história da arquitetura paraense.

A primeira é o Barroco tardio, resultado do projeto original do arquiteto italiano Antônio José Landi, que continuou resistente às sucessivas reformas efetivadas no prédio, e da reconstituição de parte deste projeto na década de 70 do século passado. É importante ressaltar a dificuldade de enquadramento estilístico da obra landiana segundo os rígidos parâmetros positivistas da usual historiografia da arte. Landi maneja poderosamente imagens de sua formação da Academia Clementina em Bolonha, com estudos de mestres do Renascimento e do Barroco; influências correntes em seu período em Portugal e na Amazônia Colonial; seu diálogo artístico com o Neoclassicismo, então em voga em certos cenários, e sua capacidade operativa na constituição de um traço próprio.⁴⁹

A segunda é o Ecletismo, fruto da reforma realizada no início do século XX pelo governador Augusto Montenegro, que acrescentou contribuições técnicas, materiais e estilísticas introduzidas pela Revolução Industrial, ao gosto da classe política republicana, que posteriormente sofreram restauro, na década de 1970.

A intervenção proposta por Augusto Montenegro demonstra uma resposta do Ecletismo e das correntes teóricas que cercaram à atualização tipológica do “prédio administrativo público”, propondo uma abordagem espacial e de significação simbólica confluyente ao panorama europeu para esta determinada função. Nesta análise, buscou-se compreender de que forma o aspecto ornamental da edificação é desenvolvido, ao ser empregado de forma variada nos compartimentos de destaque do monumento, objetivando estabelecer uma atmosfera interna única, propícia à exibição e à notoriedade da burguesia local e de seus ideais transculturados da Europa.

A partir de um forte movimento historiográfico de retomada analítica e de valorização do estilo eclético, este trabalho também visa contribuir para a elucidação da abordagem, amplamente dificultada e denegrida por diversos rótulos oriundos de certos pensadores durante o movimento modernista. Faz-se necessário entender o que gerou a complexidade do Ecletismo na ressignificação de repertórios tradicionais europeus no Brasil e de que maneira pode ser interpretada sua diversidade em uma área nobre da edificação, na busca do desejo de aparentar atualidade e inserção aos parâmetros de civilização por meio do uso de certas linguagens como artifícios de leituras visuais e simbólicas da decoração de interiores.

Hoje, pelo estado precário de conservação de alguns ambientes, o prédio suscita nova intervenção, à qual esta pesquisa poderá servir de contribuição quanto à identificação dos valores técnicos, artísticos e históricos do monumento.

NOTAS

- 1 Elna Maria Andersen Trindade: professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) e da Faculdade de Conservação e Restauro (Facore) da Universidade Federal do Pará (Ufpa). Doutora em história social da amazônia pela Ufpa. Mestre em artes visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Arquiteta e urbanista pela FAU-Ufpa. Membro-fundadora do Fórum Landi (FAU-Ufpa), no qual coordenou o curso de pós-graduação (2006-2008) em interpretação, conservação e revitalização do patrimônio artístico de Antônio José Landi. Integrante da pesquisa “A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores – Belém”. E-mail: trindadeelna@uol.com.br.
- 2 Mateus Carvalho Nunes: doutorando em história da arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). Arquiteto e urbanista pela FAU-Ufpa. Pesquisador Integrado ao Instituto de História da Arte da FLUL (Artis-IHA). Membro do Fórum Landi (FAU-Ufpa). Integrante da pesquisa “A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores – Belém”. mateusc4@gmail.com.
- 3 CRUZ, Ernesto. *As obras públicas do Pará*. Belém: Governo do Estado do Pará, 1967. v. 2, p. 63.
- 4 PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 117.
- 5 Nesta exposição em 1906, no foyer do Theatro da Paz, entre as telas executadas por Cassé, havia pinturas com temas paraenses como: *O quintal*, *Largo do Umarizal*, *Praça Visconde do Rio Branco*, *Avenida Paes de Carvalho* e outras. Cf. REGO, Orlando L. M. de Moraes. *Calendário histórico de Belém*: 1616-1946. Belém: Imprensa Oficial, 1979. p. 210.
- 6 MATTOSO, Ernesto. *O dr. Augusto Montenegro: sua vida e seu governo*. Paris: Tony Dussieux, 1907. p. 75.
- 7 PARÁ. *Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1905 ao Congresso Legislativo do Pará pelo dr. Augusto Montenegro, governador do estado*. Belém: Imprensa Oficial, 1905. p. 64.
- 8 FIGUEIREDO, Aldrin Moura. Sobre o Império e a honra: a decoração e o uso do antigo Palácio dos Governadores do Pará ao tempo de Augusto Montenegro. In: SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos; PESSOA, Ana (Coord.). *Actas do III Colóquio Internacional A Casa Senhorial: anatomia de interiores*. Porto: Universidade Católica do Porto, 2018. p. 241.
- 9 HOMEM, Maria Cecília Naclerio. *O palacete paulistano*: e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 27-28.
- 10 OLIVEIRA, Viviane Guaitolini. *Sobre as janelas do olhar*: as pinturas parietais do antigo Palácio dos Governadores. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade da Amazônia, Belém, 2000. p. 43.
- 11 PARÁ. *Álbum do Estado do Pará*. Paris: Chaponet, 1908. p. 330.
- 12 Ibid., p. 265-266.
- 13 DUCHER, Robert. *Características dos estilos*. Tradução de Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 156.
- 14 FIGUEIREDO, Aldrin Moura. Sobre o Império e a honra, p. 245.
- 15 As datas são as seguintes: 7 de setembro de 1822 (Declaração da Independência); 24 de fevereiro de 1886 (fundação do Partido Republicano no Pará); 13 de maio de 1888 (Lei Áurea); 15 de novembro de 1889 (Proclamação da República); 16 de novembro de 1889 (Proclamação e Adesão do Pará à República) e 22 de junho de 1891 (Promulgação da Constituição Republicana do Estado do Pará), 15 de agosto 1823 (Adesão do Pará ao Império do Brasil) e 3 de maio de 1500 (Alusão ao descobrimento do Brasil).
- 16 DUCHER, Robert. *Características dos estilos*, p. 88.
- 17 Ibid., p. 116.
- 18 PARÁ. *Mensagem do governador dr. Lauro Sodré ao Congresso do Estado do Pará em 07/04/1894*. Belém: Tipografia do Diário Oficial, 1894. p. 26.
- 19 CALLOWAY, Stephen; CROMLEY, Elizabeth (Ed.). *The elements of style: a practical encyclopedia of interior architectural details, from 1485 to the present*. New York: Simon & Schuster, 1991. p. 367.
- 20 Ibid., p. 228.
- 21 PARÁ, 1905 apud cruz, Ernesto, *As obras públicas do Pará*, v. 2, p. 39.
- 22 MATTOSO, Ernesto. *O dr. Augusto Montenegro*, p. 74.
- 23 WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 165-166.

- 24 MIRABENT, Isabel Coll. *Saber ver a arte neoclássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 72.
- 25 DUCHER, Robert. *Características dos estilos*, p. 170.
- 26 BARRIELLE, Jean-François. *O estilo Império*. Tradução de Teresa Peres. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 34.
- 27 MONTENEGRO, Riccardo. *Guia de história de mobiliário: os estilos de mobiliário do renascimento aos anos 50*. Lisboa: Presença, 1995. p. 106.
- 28 FIGUEIREDO, Aldrin Moura. Sobre o Império e a honra, p. 247.
- 29 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes*. Tradução de Vera Costa e Silva *et al.* 7. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. p. 484.
- 30 BRUCE-MITFORD, Miranda. *O livro ilustrado dos signos e símbolos*. Tradução de José Vieira de Lima. [S.l.]: Livros e Livros, 1996. p. 31.
- 31 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*, p. 503.
- 32 MATTOSO, Ernesto. *O dr. Augusto Montenegro*, p. 74.
- 33 FIGUEIREDO, Aldrin Moura. Sobre o Império e a honra, p. 248.
- 34 MUSEU DO ESTADO DO PARÁ. *Guia de visitação*. Belém: Secult: Unama, 2000, p. 38.
- 35 MATTOSO, Ernesto. *O dr. Augusto Montenegro*, p. 70.
- 36 FIGUEIREDO, Aldrin Moura. Sobre o Império e a honra, p. 248.
- 37 DUCHER, Robert. *Características dos estilos*, p. 32.
- 38 *Ibid.*, p. 168.
- 39 FIGUEIREDO, Aldrin Moura. Sobre o Império e a honra, p. 248.
- 40 PARÁ. *Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1907 ao Congresso Legislativo do Pará pelo dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado*, p. 118.
- 41 PER L'ARTE: RIVISTA MENSILE D'ARTE DECORATIVA MODERNA. Torino, v. 1, [19--]. Esta revista faz parte da biblioteca de José Sidrim, que está sob a guarda do arquiteto Flávio Sidrim Nassar.
- 42 PARÁ. *Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1907 ao Congresso Legislativo do Pará pelo dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado*, p. 119.
- 43 Figura de destaque para a consolidação da ordem republicana. Comandou as forças florianistas na cidade paranaense de Lapa na Revolta da Armada, em 1893, contra as forças de Custódio de Melo nas articulações antiflorianistas. Cf. MENDES JÚNIOR, Antônio; MARANHÃO, Ricardo. *Brasil história: República Velha*, vol. 3: texto e consulta. São Paulo: Brasiliense, 1979. p. 160.
- 44 PARÁ. *Álbum do Estado do Pará*. Paris: Chaponet, 1908, p. 265-266.
- 45 *Ibid.*
- 46 TRESIDDER, Jack. *Os símbolos e o seu significado*. Lisboa: Estampa, 2000. p. 85.
- 47 LUCIE-SMITH, Edward. *Dicionário de termos de artes*. Lisboa: Dom Quixote, 1990. p. 173.
- 48 PARÁ, 1905 apud cruz, Ernesto, *As obras públicas do Pará*, v. 2, p. 39.
- 49 Para entender melhor a complexidade imagética, operatória e estilística da obra de Landi, ler TRINDADE, Elna Maria Andersen. *O desenhador de Belém: Antônio José Landi e o movimento das imagens na Amazônia Colonial (1753-1791)*. 2017. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2017; e NASSAR, Flávio Sidrim. História do viajante Landi narrada à maneira catequética, *ma non troppo*, como no capítulo 17 do *Ulisses*. In: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Amazônia: ciclos de modernidade*. São Paulo: Zureta, 2012. p. 53-66.

Parque da Residência: a casa dos governadores do Pará no século XX

Edson Silva de Aquino Júnior¹

Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes²

INTRODUÇÃO

A capital paraense passou por grandes e inúmeras transformações no final do século XIX e início do XX, período que compreende o apogeu das atividades ligadas à borracha, também conhecido como ciclo da borracha. Nesse momento, a cidade experimentou um crescimento acelerado em diversas áreas, como bancos e empresas seguradoras, expansão de sua malha viária, decorrente do aumento dos serviços de transporte, e a abertura de fábricas, assim como o crescimento da população, que foi bastante significativo na época.

No final do século XIX e início do XX, Belém vive o apogeu do ciclo da borracha, que mergulhou a cidade em um contexto tipológico de edifícios que expressavam o decorativismo *art déco*, assim como o ecletismo e suas derivações, a arquitetura colonial, chalés que se inspiravam em soluções estrangeiras, sobrados de um ou mais pavimentos e edifícios residenciais. Belém, a “Princesinha do Norte”, era o respiro parisiense, por causa de sua atmosfera própria da *belle époque*, com influência sobre as relações culturais, sociais, comportamentais e, também, políticas e materiais.

Imersa na atividade da borracha, a cidade tornou-se o maior ponto de comercialização dos produtos derivados do látex, principalmente pela localização geográfica privilegiada e pela fácil conexão com os compradores. A “Princesinha do Norte” já tinha um bom crescimento como cidade, mas a borracha trouxe um salto de desenvolvimento muito acelerado que moldou a sociedade como um todo, assim como seus costumes e relações. A economia da borracha acabou influenciando as atividades já existentes na cidade e região e possibilitou o surgimento de outras atividades que tinham relação direta com ela.

Belém chegou a ter até uma bolsa de valores, dada a importância da cidade naquele momento. Os produtos que chegavam tinham sua distribuição na própria cidade e no interior do estado, criando um mercado movimentado principalmente pela borracha e por todas as derivações que surgiram a partir dela. O período de 1879 até 1912 impulsionou não somente a economia e a arquitetura da capital paraense, mas também cidades de outros estados, como Rondônia e Amazonas, e suas respectivas capitais, Porto Velho e Manaus, que até hoje são capitais estaduais.

As famílias ligadas às atividades mais tradicionais foram se adaptando e se interligando às novas frentes econômicas que surgiam na cidade, engendrando, assim, uma nova configuração de parcerias que acabava por interferir na interação entre essas famílias. Os grupos sociais e as famílias de maiores posses se estabeleceram no território, e sua riqueza era expressa, entre outras maneiras, através de suas moradias.

Nesse contexto, destaca-se a família Pombo, que chegara ao Pará no final do século XVIII e que teve suas economias, dentre outras atividades, geradas principalmente a partir da pecuária. Inerente a essa atividade, a família possuía uma grande quantidade de terras, que eram passadas para os descendentes, garantindo grande poder econômico para as gerações seguintes. É importante lembrar que neste momento ainda era utilizada a mão de obra escrava, algo bastante comum em famílias que desenvolviam tais atividades naquele contexto histórico.

Com o passar das décadas e, principalmente, com as mudanças que o final da *belle époque* trouxe, essas famílias foram se readaptando, mas ainda assim buscavam expressar suas tradições e seu poder econômico de alguma forma. E uma das maneiras encontradas foi através de suas moradias e da encomenda de projetos arquitetônicos.

É importante entender o conceito de moradia em sentido amplo, tal como Maria Cecília Homem:

Começemos pelo conceito de moradia. A função precípua da casa é servir de abrigo contra as intempéries. Do Dicionário da Arquitetura Brasileira transcrevemos o verbete “habitação”: “constitui em arquitetura o abrigo ou invólucro que protege o homem, favorecendo sua vida no aspecto material e espiritual. Ato ou efeito de habitar. Morada. Residência”.³

A autora também aponta o papel fundamental do arquiteto e dos profissionais adjacentes que buscam solucionar os problemas através de projetos adequados, obedecendo à legislação, entre outros fatores.

Daí deduzimos que, além de servir como abrigo contra as intempéries, a casa é o espaço delimitado onde se desenvolve uma série de atividades relativas à sobrevivência ou à manutenção do corpo e do espírito, no domínio do privado, isto é, aquelas atividades que devem ocorrer na intimidade, fora das vistas do público ou de estranhos. A arquitetura deve garantir o seu desenvolvimento em circunstâncias ideais, pois a sua qualidade de desempenho depende das condições oferecidas pela construção. O arquiteto ou o mestre-de-obras equacionam também os problemas de construção referentes ao meio físico e à legislação.⁴

Uma das novas necessidades dessas famílias burguesas era o afastamento espacial dos olhares comuns das ruas e estradas da época, em busca de uma privacidade até então não muito comum em Belém. Esse papel da residência como refúgio foi determinante para diversos projetos executados na cidade nessa época, pois recolhiam as famílias em ambientes mais

íntimos e pessoais. Isso, ligado ao fato dessas famílias terem um poder aquisitivo diferenciado, atrelou a privacidade ao conforto, o que exigia um nível projetual elevado.

PARQUE DA RESIDÊNCIA

Uma residência que expressa muito bem esse contexto da cidade é a que conhecemos atualmente como Parque da Residência, a antiga Casa do Governador, localizada na avenida Governador Magalhães Barata, no número 830, no bairro São Brás (antiga avenida Independência) e construída no contexto da *belle époque*. A residência foi concebida no estilo eclético por meio de projeto realizado pela família Pombo. Em 25 de junho de 1913, torna-se a residência oficial do governador dr. Enéias Martins. Dois mandatos depois, a residência é contraída pelo Estado para servir de residência oficial para o governador.

O contrato seguiu sob regime de aluguel pelo Estado até 1925, quando a General Rubber Company of Brasil, uma firma norte-americana, adquire a propriedade dos irmãos Pombo (Alberto de Miranda Pombo e José de Miranda Pombo).



Figura 1 – Parque da Residência – palacetes geminados. Fonte: *A Semana*, 28 de fevereiro de 1920.

Em 1931, a residência é obtida pela Companhia Ford do Brasil, ligada à produção de borracha na Amazônia. Em 1933, é adquirida pelo Estado por meio do então interventor federal Magalhães Barata, nome que foi dado à avenida onde se localiza o terreno. Essa compra já foi feita de modo a obter o terreno de forma unificada, com 55,90 metros de frente e 155,50 metros de fundos, com os dois palacetes geminados e todo o mobiliário contido neles.

Em 1934, ocorre uma pequena reforma que gera algumas readaptações no palacete.

O terreno compreende uma área de aproximadamente 12 mil metros quadrados, tendo no seu interior a edificação de três pavimentos com 1.400 metros quadrados no total. A edificação, na verdade, é a união dos dois palacetes (palacete nº 62 e palacete nº 60A).

A distância da então residência da família Pombo do centro da cidade foi pensada de modo a proporcionar uma localização tranquila. Apesar da avenida Independência (atual avenida Governador Magalhães Barata) conter a estrada de ferro que levava os produtos que chegavam a Belém para o interior e que, inversamente, trazia os produtos do interior para a capital, onde eram redistribuídos, a localização escolhida proporcionava à família uma residência aos moldes de uma casa de campo. Com terreno amplo, a família poderia ter a tranquilidade que buscava.



Figura 2 – Parque da Residência, a antiga Casa do Governador. Belém – Pará. Fonte: acervo próprio (registro em: 20 de maio de 2019).



Figura 3 – Imagem de satélite Parque da Residência. Fonte: Google Maps < <https://goo.gl/maps/SPpegQAnDXkn4z6R9>> (acesso em: 10 de junho 2019).



Figura 4 – Imagem de satélite Parque da Residência. Fonte: Google Maps < <https://goo.gl/maps/SMgQ-qrglNgc68SCq7>> (acesso em: 10 jun. 2019).

O edifício possui três pavimentos, divisão bastante comum para a época, sendo um pavimento para o porão e outros ambientes de suporte; o principal, com ambientes de estar e trabalho; e o último pavimento, direcionado apenas para ambientes íntimos, com uma grande quantidade de dormitórios. Essa configuração e essas tipologias são bastante semelhantes às casas de porão comumente encontradas na cidade, mas o palacete apresenta um nível construtivo mais bem-acabado, fazendo uso de todas as possibilidades que o ecletismo oferece, além da própria condição financeira da família, que propicia melhores acabamentos e materiais mais refinados.

A edificação é concebida segundo o estilo eclético, que é conhecido por misturar estilos com o objetivo de criar uma nova linguagem arquitetônica. Apesar de a mistura de estilos já existir, o termo “arquitetura eclética” só foi utilizado posteriormente, por combinar elementos da arquitetura clássica, renascentista, medieval, neoclássica e barroca. Sendo assim, o estilo eclético se desenvolveu a partir do que entendemos como arquitetura historicista, que criou o que conhecemos como neoestilos (neorromântico, neogótico, neobarroco, neorrenascença, neoclássico, entre outros).

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

As plantas baixas mais antigas do palacete geminado Parque da Residência foram analisadas, a fim de aproximar-se do que ele era na sua construção original e estabelecer, assim, informações mais precisas sobre sua tipologia.

O método de análise do edifício foi baseado nos preceitos do seu tipo arquitetônico e das características inerentes a ele (no caso, a arquitetura eclética), além do contexto histórico, das especificidades do projeto e do levantamento de informações (*in loco* ou através de materiais obtidos ao longo da pesquisa). Esse método foi utilizado de modo a entender como as edificações eram originalmente, para descobrir exatamente os anseios e necessidades dos moradores do edifício, assim como para mensurar as tomadas de decisão no momento da definição do projeto.

Foi feita uma busca de imagens e fotos antigas para comparar às imagens atuais, assim como dados de reformas posteriores por que o edifício passou.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Visualizando o terreno como um todo, é importante notar que, apesar de ser uma casa que buscava a tranquilidade que a distância do centro da cidade proporciona, a localização da residência dentro do lote nos mostra que se buscou pôr a casa em contato direto com a avenida Independência,

assim como que ela fosse facilmente vista pela parte exterior do terreno, tendo seu jardim principal deslocado para a lateral leste do lote. Essa característica aproxima o projeto dos moldes de residências bastante comuns na época no centro de Belém em que a própria fachada era o limite usual do terreno e servia de ponto de visualização da movimentação e das circulações diárias da cidade.

A presença de portões e gradis feitos sob encomenda e trazidos da Inglaterra mostra que a família buscava de fato se estabelecer tanto na residência, como na própria elite de Belém, o que se expressa através dos brasões presentes nos portões, assim como no fato de que a edificação tinha fácil visualização mesmo do lado de fora do terreno.



Figura 5 – Detalhe do portão no gradil externo do Parque da Residência. Fonte: acervo próprio (registro em: 20 de maio de 2019).



Figura 6 – Detalhe do poste de iluminação que até hoje se encontra no Parque da Residência. Fonte: acervo próprio (registro em: 20 de maio de 2019).



Figura 7 – Detalhe do portão e brasão presente no gradil externo do Parque da Residência. Fonte: acervo próprio (registro em: 20 de maio de 2019).



Figura 8 – A pequena passagem que separa o terreno ao meio e hoje tem o Teatro Gasômetro no fim. Fonte: acervo próprio (registro em: 20 de maio de 2019).

Outro fator importante é a própria localização da edificação em relação ao lote como um todo. Percebe-se com clareza que a edificação está localizada na metade oeste do terreno, fazendo que o terreno tenha uma pequena rua interna que divide as duas metades simbólicas. Essa característica pode simbolizar um possível interesse em construir outra edificação na outra metade do terreno ou simplesmente em tornar a área do jardim bem mais ampla e, pelo seu tamanho, mais particular, haja vista que esse jardim não ocupa apenas a frente imediata do lote.

Como podemos ver na Figura 8, essa antiga passagem até hoje existe, servindo de circulação interna tanto para pedestres quanto para veículos de funcionários ou autoridades que circulam no lugar, que hoje é sede da Secretaria de Cultura do Estado do Pará (Secult-PA).

A partir da análise de plantas baixas antigas do Parque da Residência, que remetem ao projeto original (antes das reformas realizadas em décadas posteriores), foi possível constatar a presença de espaços dentro da edificação que atendiam ao modo de morar da época. Espaços como recepção (identificada na planta da Figura 9 como 01) e despensa (03) eram comuns em residências naquele contexto histórico, haja vista que as residências, quase sempre multifamiliares, precisavam de cômodos de apoio para o desenvolvimento da rotina dessas famílias. Um espaço que deixa isso bastante claro é o gabinete (07), que era um local de resolução de negócios e de trabalho em geral e que também servia para receber pessoas em um ambiente reservado, pois essas famílias estavam quase sempre ligadas às atividades em destaque na época, que, no caso de Belém, era a borracha, responsável pela pujança econômica da cidade. Outro ambiente que refletia as necessidades dessa época é o porão (11B).

Já no primeiro pavimento, é importante destacar a presença de gabinetes (22 e 26) e sala de jantar (14) ligada à copa (16), mas de uma forma diferente da que vemos atualmente nas residências, em que a copa e a sala de jantar possuem uma integração física bem mais evidente.

No segundo pavimento, foi possível identificar com clareza a grande quantidade de dormitórios (34, 35, 40, 44 e 49) e closets (36 e 43), dando suporte à parte íntima, além da presença de uma suíte (32) em localização privilegiada, porque voltada para a avenida principal. A grande quantidade de dormitórios deixa clara a intenção da residência de acomodar a família Pombo e todos os seus membros.

Importante destacar que os termos (gabinete, copa, despensas, closet, entre outros) usados para denominar os espaços são os mesmos utilizados na época em que o projeto foi desenvolvido.

Na cobertura, fica mais clara a contiguidade das duas edificações, com estruturas que evidenciam essa integração dos projetos, além da dimensão dos blocos e suas proporcionalidades.

Por meio da Figura 13, podemos observar a abertura das saídas da parte posterior da residência geminada, assim como o detalhamento das esquadrias. É possível notar também que não



Figura 9 – Planta baixa pavimento térreo edifício geminado Parque da Residência. Fonte: *Parque da Residência e Estação Gasômetro*, p. 50.



Figura 10 – Planta baixa primeiro pavimento edifício geminado Parque da Residência. Fonte: *Parque da Residência e Estação Gasômetro*, p. 50



Figura 11 – Planta baixa segundo pavimento edifício geminado Parque da Residência. Fonte: *Parque da Residência e Estação Gasômetro*, p. 50.

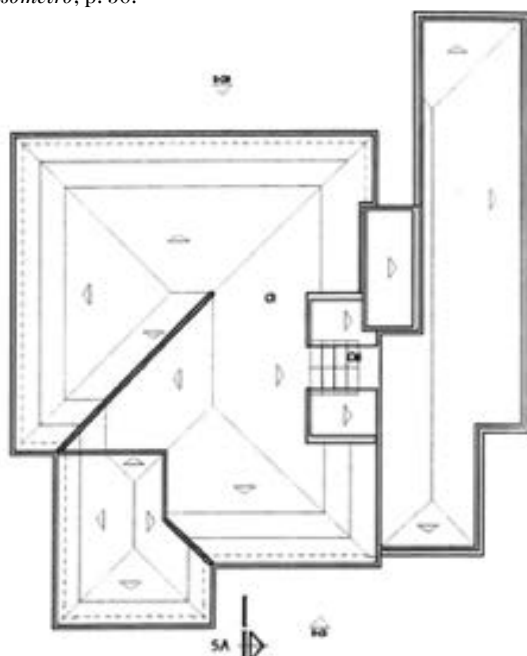


Figura 12 – Planta de cobertura edifício geminado Parque da Residência. Fonte: *Parque da Residência e Estação Gasômetro*, p. 50.⁵

existe uma padronização em todas elas, havendo repetições pontuais de acordo com o tipo de uso de cada esquadria. Pela imagem, também é possível perceber de maneira mais clara a separação, na parte posterior da edificação, dos dois palacetes geminados. As reformas e alterações posteriores (como a adição de elevadores, por exemplo) foram feitas para atender às necessidades que foram surgindo com o passar do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre a edificação nos mostra o desenvolvimento da arquitetura da cidade através das suas mudanças econômicas, assim como as transformações que o palacete sofreu com o passar das décadas. A família Pombo, ligada diretamente à economia da borracha, buscava uma edificação que atendesse às suas necessidades. Através do estilo eclético, a edificação obteve a estrutura final que expressava a boa e influente condição econômica dos Pombo.



Figura 13 – Fachada posterior da edificação. Fonte: acervo próprio (registro em: 20 de maio de 2019).

A análise tipológica fica mais clara quando observamos a residência em sua função de moradia e trabalho, pois é ela setorizada principalmente por pavimentos, com ambientes íntimos nos andares superiores e gabinetes e ambientes de serviço no térreo.

Como sabemos, no final do século XIX e início do XX, Belém viveu o apogeu do ciclo da borracha e viu a construção de várias casas e palacetes que expressavam o poder econômico das famílias ligadas à atividade de extração do látex, entre elas, a família Pombo. Posteriormente, com o declínio da atividade, essas famílias continuaram morando na cidade e, através de suas residências, expressando seu poder. O Parque da Residência surge como uma espécie de casa de campo por se localizar em um ponto, até então, distante do centro da cidade, onde havia terrenos maiores e mais isolados. Todavia, mesmo distante, essa residência desempenhou funções distintas, atendendo a empresas e, posteriormente, ao próprio governo estadual, dada a sua capacidade de ser um local de despacho e, ao mesmo tempo, que possibilitava receber autoridades e líderes. A função de casa do governador se manteve até a última década do século XX, quando o Parque da Residência passou a ser a sede da Secretaria de Cultura do Estado do Pará.

Como residência da família Pombo, o Parque da Residência foi usado por um período delimitado principalmente pelo fim do ciclo da borracha na

Amazônia. Posteriormente, a residência passou a ser alugada para empresas e para o governo, até que foi adquirida oficialmente pelo poder público, em 1933, atravessando todas as mudanças econômicas da cidade.

O Parque da Residência tem grande importância para a cidade de Belém, pois conta sua história através da arquitetura e, principalmente, é reflexo do seu contexto histórico e econômico. O estilo eclético da casa senhorial da avenida Independência é marca importante da cidade até hoje, mesmo após reformas e mudanças de uso, particularmente por usar acabamentos de madeiras presentes na região (como o pau-amarelo) e por buscar integrar o palacete menor ao maior através da unidade estilística que o ecletismo propiciou. E, apesar de ser uma edificação com mais de 100 anos, as posteriores reformas e usos garantiram que a edificação continuasse sendo símbolo da cidade. Nessa colcha de retalhos históricos, ela conta boa parte da movimentação social e econômica de Belém no final do século XIX e decorrer do XX.

NOTAS

- 1 Edson Silva de Aquino Júnior é graduado em arquitetura e urbanismo pela Universidade da Amazônia (Unama) e zootecnista pela Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA).
- 2 Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes é pós-doutoranda da Universidade de Lisboa e membro colaborador do curso de arquitetura e urbanismo dessa universidade. Tem doutorado em história pela Universidade Federal do Pará (Ufpa), mestrado em desenvolvimento e meio ambiente urbano e graduação em arquitetura e urbanismo pela Unama. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura da Unama e do curso de arquitetura e urbanismo. Coordenadora do grupo de pesquisa “Casas Senhoriais Belém” em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Universidade Nova de Lisboa.
- 3 HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano: e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira, 1867-1918*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- 4 Ibid.
- 5 PARÁ. Secretaria de Cultura. *Parque da Residência e Estação Gasômetro*. Belém: Secult, 2000. (Série Restauro, 2).

O uso do ferro nos palacetes de Belém: Paris N'América, Augusto Montenegro e Parque da Residência

Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes¹

Desde o século XIX, quando surgiu na Europa, a arquitetura do ferro suscitou polêmicas quanto à sua natureza. Alguns críticos de arte, naquela ocasião, criticavam os novos edifícios de ferro pelo fato deles não constituírem exemplares de arquitetura. A provisoriedade e a mobilidade desses edifícios seriam características estranhas à arquitetura. Mas a utilização do ferro permitia também a independência da estrutura em relação às vedações. Os espaços internos e externos se ligavam visualmente graças ao emprego de grandes superfícies de vidro. Na realidade, a arquitetura de ferro antecipava os princípios do movimento moderno, que só viria se firmar um século depois. Na primeira metade do século XX, os arquitetos que fizeram escola nesse movimento elegeram o concreto armado como sistema construtivo mais coerente com a nova linguagem.

O ferro fundido, além de sua rigidez e grande resistência à compressão, permitia a moldagem, com relativa facilidade, de peças ornamentais e com os mais variados efeitos. Apesar de suas limitações estruturais, devido à baixa resistência à tração, o ferro fundido teve suas características plásticas exploradas de modo original em alguns projetos dos anos 1820 que respeitavam suas particularidades.² Como um metal arquitetônico, tornou possível novos e ousados avanços em designs arquitetônicos e tecnologia de construção, promovendo uma riqueza na ornamentação.³ A exploração de ferro fundido como material de construção estrutural e decorativo durante a primeira metade do século XIX foi em grande parte baseada no conhecimento adquirido através da sua produção experimental inicial e do seu uso na produção (fundição e arrefecimento), design de componentes (forma) e montagem (técnicas conjuntas). Fundição e laminação de ferro apresentavam uma combinação de vantagens, incluindo excelente compressão e resistência à tração, respectivamente; resistência limitada ao fogo; capacidade de ser moldado ou enrolado em uma ampla variedade de formas e desenhos; e reprodutibilidade.⁴

Para Geraldo Silva,⁵ tudo leva a crer que a arquitetura de ferro jamais gozou da unanimidade a seu favor e raramente ganhou *status* de monumento por diversos motivos. Por conta desse preconceito, muitos dos exemplares seculares dessa arquitetura foram destruídos conscientemente, até mesmo em países cujos povos se gabam de sua tradição erudita, ou talvez por isso. Assim, em 1964, era demolida a Casa do Povo, projetada por Victor Horta e

construída em Bruxelas. Em 1971, foi a vez do Mercado Central de Paris. No Rio de Janeiro, o Mercado Municipal, montado com ferro de procedência anglo-belga em 1907, foi destruído na década de 50 do século passado para deixar passar um viaduto. Em nenhum desses casos, a demolição foi ditada pela deterioração do material ou obsolescência do uso. A especulação imobiliária e a renovação urbana foram os pretextos mais frequentes para a destruição desses custosos artefatos.

Na década de 1980, percebe-se por todo o mundo tentativas mais ou menos bem-sucedidas de resgatar o valor da arquitetura de ferro, o que foi feito através da reciclagem de uso de edifícios centenários. A maior liberdade do arquiteto nas suas intervenções em edifícios dessa natureza se justifica pelo fato de eles não terem sido construídos artesanalmente nem como obras únicas de arquitetura. Pelo menos era essa a sua característica essencial, mas não parece existir no mundo dois exemplares iguais de arquitetura do ferro. De fato, os edifícios remanescentes são sobreviventes e obras, se não únicas, últimas.

No Brasil, já se registraram reciclagens e restaurações de edifícios de ferro pré-fabricados na Europa, os quais não podem ser considerados representantes da cultura brasileira, mas expoentes da dependência dessa cultura em fins do século XIX, o que não lhes subtrai valor algum, enquanto exemplares de uma arquitetura de vanguarda. Uma parte considerável

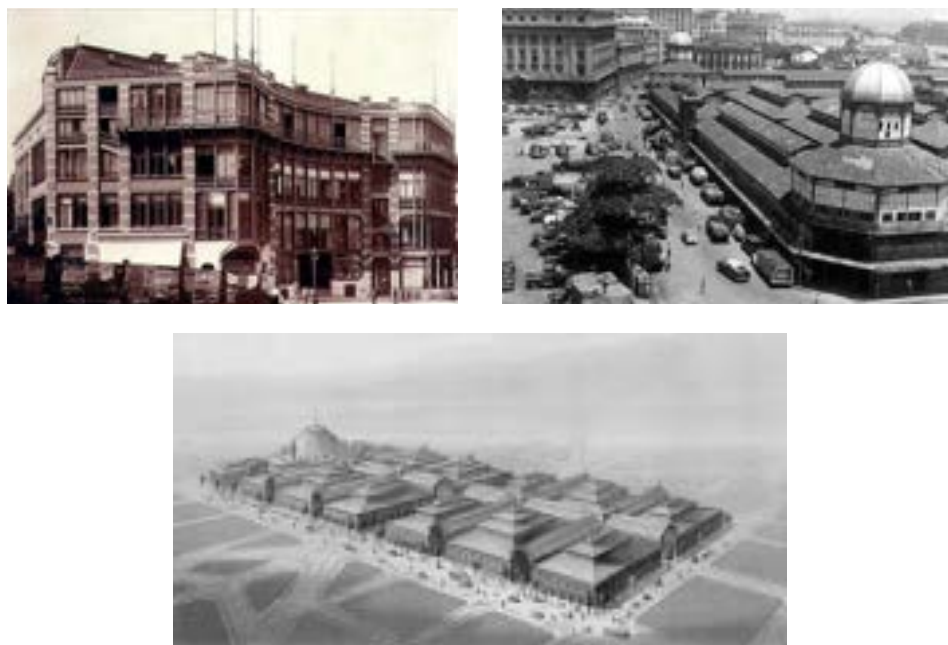


Figura 1 – Casa do Povo de Bruxelas, Mercado Municipal do Rio de Janeiro e Mercado Central de Paris. Fonte: M2N Arquitetura e Design Ltda.

dessa arquitetura foi produzida para exportação, principalmente para os países subdesenvolvidos. Algumas cidades se destacam pela importação de prédios em ferro, como: Recife, Manaus, Fortaleza e Belém. Pelas suas qualidades, o ferro teve boa aceitação nessas capitais, que possuíam pouca mão de obra especializada e administrações ávidas por realizações que mudassem a feição urbana e criassem um cenário adequado para a burguesia local. Embora na Europa do final do século XIX já não fossem novidade, essas peças representaram um fragmento do que seria a cidade europeia moderna nos trópicos.

O EMPREGO DO FERRO NOS PALACETES

A história do desenvolvimento e uso da metalurgia estrutural e decorativa representa um inter-relacionamento longo e complexo entre função, estética e design em contraste com o pano de fundo da teoria da arquitetura e da invenção científica. Os grandes desenvolvimentos tecnológicos e o crescimento econômico vividos durante a segunda metade do século XIX provocaram um aumento sem precedentes no uso de metais, em especial o ferro e o aço, para todos os aspectos da construção.⁶

Na cidade de Belém, observamos a intensa aplicação desse material durante a reforma conduzida pelo intendente Antônio Lemos (1897-1911) e pelo governador Augusto Montenegro (1901-1909). De fato, as suas características contribuíram para a sua aplicação, já que, de acordo com o próprio Lemos, o ferro se prestava muito bem para propósitos decorativos, pois é evidente a associação da utilização do ferro que permite vãos maiores, maior aeração do espaço, menor risco de contaminação e fácil limpeza em equipamentos urbanos. De certa forma, a utilização do ferro viria a preencher os requisitos do plano de embelezamento e saneamento da cidade. A implantação de equipamentos urbanos em ferro veio completar a reurbanização da cidade, como parte da política neoconservadora de Lemos. Eles também fizeram parte da construção de um cenário burguês e estiveram presentes na construção dos espaços verdes. Esses espaços tiveram prioridade durante a remodelação urbana, tanto pela necessidade de criar locais de convivência para a sociedade, quanto de implantar ambientes salubres dentro da cidade que melhorassem a qualidade de vida da burguesia.

Em Belém, o cenário definido pela economia da borracha cria condições para o enriquecimento de uma camada da população, estabelecendo o ecletismo e sua forma de morar, com uma diversidade na nomenclatura das casas burguesas. Isto significa que essas casas revelam uma complexidade projetual específica, mas, acima de tudo, estética. A partir de 1890, os códigos de posturas municipais definiam alturas, tratamento de fachadas, materiais a serem usados e iluminação dos prédios;⁷ houve mudanças no gabarito das edificações; sobrados altos e palacetes foram construídos e neles foi visível a

predominância de elementos decorativos e estruturas de ferro, a maioria de procedência inglesa.⁸

Dentro da classificação das casas burguesas, existiam casas com padrões construtivos variados e determinados pelos recursos do morador, o que se tornou determinante para a nomenclatura das casas burguesas urbanas. Outra condição para caracterizar uma casa burguesa estava intimamente ligada à sua localização privilegiada nos bairros aristocráticos da capital paraense.⁹ Essas casas eram construídas, em especial, nas grandes e modernas avenidas, como por exemplo, a avenida Nazaré ou a avenida José Malcher. Segundo Soares,¹⁰ os palacetes eram muito mais que simples casas burguesas: eram casas almejadas para enobrecer o projeto de modernização urbana de Belém, pois eram construídos com um altíssimo padrão de luxo. Acima de tudo, essas casas eram pertencentes às famílias da elite paraense, que contratavam um arquiteto para atender os seus novos anseios na construção de uma casa modernamente bela, o que significou a introdução não só de tecnologias no espaço interno da casa, mas também o consumo de um novo estilo de morar, inspirado em formas europeias burguesas de morar.

Para o poder público, os palacetes eram um exemplo artístico do bom gosto e da higiene. E, para este tipo de residência que seguia todos esses preceitos, não era necessário cumprir rigidamente todas as exigências da legislação municipal. Afinal, os projetos seguiam o modelo europeu, e, por isso mesmo, era necessário respeitar as regras arquitetônicas do estilo adotado, não interferindo em sua arquitetura erudita. Na construção dessas casas, devido ao seu altíssimo padrão construtivo, foram utilizados materiais importados de diversas origens. Vieram, então, azulejos portugueses e alemães, em geral pintados à mão, ladrilhos hidráulicos, pedras nobres, como o mármore e o granito, ou ainda, peças que recebiam uma pintura especial marmorizada, entre muitos outros produtos importados. Via-se a utilização de materiais regionais, por exemplo madeira nas esquadrias e nos pisos, com ampla utilização de acapu e pau-amarelo, formando vários tipos de desenhos. Mas também houve ampla utilização de elementos arquitetônicos em ferro fundido e, até mesmo, alguns detalhes banhados a ouro.

Amparados na riqueza gerada pela economia da borracha, os governos municipais trouxeram para cidade parte da cultura urbanística e paisagística dos maiores centros europeus. Foi a época da chamada “arquitetura metalúrgica”, que utilizava as mais diversas formas construtivas e decorativas e cujos principais expoentes eram: Grã-Bretanha, França, Bélgica e Alemanha. Apesar de dezenas de fundições concorrerem no mercado internacional, destacou-se como fornecedor de produtos de ferro fundido pré-fabricados ao Brasil a firma Walter Macfarlane & Co., de Glasgow, na Escócia. Sua agressiva política de vendas, baseada em catálogos com

centenas de tipos e formas, deu-lhe vantagem no mercado público e privado brasileiro.¹¹

Quando o material empregado era o ferro fundido, podia-se reproduzir, infinitamente, um mesmo modelo com perfeição. O ferro fundido prestava-se tão bem aos propósitos ornamentais que, de fato, o ornamento passou a ser um fim em si mesmo.¹³ A importação dos materiais era completa, e a utilização do ferro na construção dos edifícios compreendia de estruturas e vedações até coberturas, escadas, peças de acabamento, mezaninos, calhas pluviais, gradis e portões, que eram aqui comprados através de catálogos fornecidos pelos fabricantes. Esses produtos podiam ser montados de acordo com as necessidades do consumidor e seguiam para seus locais de destino com amplas instruções, o que facilitava muito a construção. Para melhor se compreender o uso do ferro nesse tipo de edificação, analisaremos três exemplares para ilustrar as diferentes estruturas, vedações e peças em projetos distintos da primeira metade do século XX.

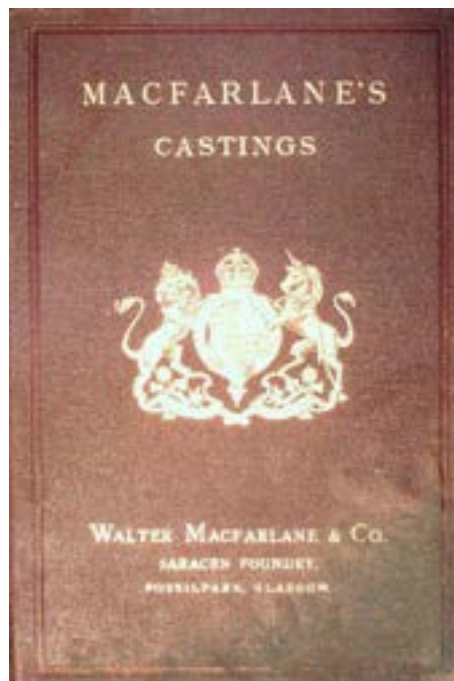


Figura 2 – Catálogo Macfarlane.¹² Fonte: acervo da Biblioteca José Sidrim.

PALACETE AUGUSTO MONTENEGRO E A FLOR DE LIS

Construído entre 1903 e 1905, o Palacete Augusto Montenegro imprimiu no tecido urbano uma nova tipologia arquitetônica, diferente do neoclassicismo tardio então em voga em Belém. O ecletismo da arquitetura de Filinto Santoro seria inicialmente assimilado e fundido às características neoclássicas, conformando, assim, uma espécie de estilo híbrido no qual as edificações apresentavam uma caixa mural neoclássica e interiores ecléticos.¹⁴ Destaca-se a imensa ajuda de seu mestre de obra e fiel companheiro Luigi Bisi. Situada na antiga avenida São Jerônimo, a edificação foi construída num

lote que possuía a forma de “L”, tendo o acesso para a avenida Generalíssimo Deodoro, em pequena dimensão de 3,24 metros. O prédio foi construído com recuo em todas as fachadas, mantendo a simetria nos afastamentos laterais, compreendidos em torno de três metros. A parte do terreno cujo acesso dá para a Generalíssimo Deodoro foi utilizada como garagem, aproveitando o contato com a rua e a adequabilidade das dimensões ao uso ao qual foi destinada.¹⁵ O jardim foi incorporado ao conjunto nos anos 1948-1950. A família que ocupava o prédio nessa fase comprou seis residências que eram situadas na avenida Generalíssimo Deodoro e as demoliu para construir uma área destinada ao jardim do palacete.

O esmero na escolha dos materiais construtivos e dos revestimentos, aliado à execução criteriosa, foi determinante das características ecléticas presentes na edificação, que consolidaria uma nova modalidade de moradia burguesa em Belém, pondo em segundo plano os palacetes neoclássicos e as casas pequeno-burguesas de estética duvidosa.¹⁶

As artes decorativas, reconhecidas como as “artes que têm por fim a decoração, como a escultura de ornato, a tapeçaria, etc.”, estão intimamente vinculadas ao espaço interior e às aplicações arquitetônicas; ou fazem parte do conjunto ornamental da decoração de objetos de arte. A decoração é apresentada, dentro do campo arquitetônico, como a “arte de dispor os ornatos, peças ou formas acessórias que se juntam a outra principal com o fim de torná-la mais expressiva e bela”.¹⁷ É nesse contexto que surge a flor de lis – esse notável ornato – que foi utilizada em diferentes superfícies no Palacete Augusto



Figura 3 – Estrada do Paul d'Água, depois estrada e avenida São Jerônimo e hoje chamada avenida Governador José Malcher. À esquerda, o antigo palacete do dr. Augusto Montenegro. Fonte: *Belém da Saudade: a memória de Belém do início do século em cartões postais* (1996). Acervo Biblioteca Domingos Soares Ferreira Penna.



Figura 4 – Fachada principal do Palacete Augusto Montenegro. Fonte: www.skyscrapercity.com.

Montenegro e com as técnicas modernas da época, tornando-se uma referência de requinte e poder, além de atribuir sua simbologia ao que de mais moderno e sofisticado havia naquele momento. Este ornato apareceu também nas superfícies onde o ferro foi explorado.

No Palacete Augusto Montenegro, a flor de lis está gravada nas fundições das calhas de águas pluviais, no gradil e no portão de entrada da residência. A calha de água pluvial era adornada com traços florais em sua extensão. A calha era modulada e fixada através de uma peça na forma de “U” que servia de engate para o condutor, apresentando o desenho da flor de lis engastada na alvenaria. No total, o palacete tem dez calhas com o mesmo acabamento.



Figura 5 – Flor de lis impressa nas calhas pluviais da lateral e do fundo do Palacete. Marca da Macfarlane & Co. na peça que fixa a calha na alvenaria. Fonte: Foto de M2N Arquitetura e Design Ltda.



Figura 6 – Ponteiras em forma da flor de lis pontuando toda extensão do gradil da marca Macfarlane & Co. Fonte: foto de M2N Arquitetura e Design Ltda.

O gradil em ferro fundido do palacete geralmente é fixado sobre um muro de alvenaria. Dividido em módulos ou painéis, como era vendido no catálogo da Walter Macfarlane e Co., era unido através de colunas, fazendo a modulação em toda extensão do terreno frontal. Além da fixação no muro, recebia apoio tipo mão-francesa na parte traseira. O portão de entrada possuía duas folhas de abertura e se localizava defronte da escadaria, apoiado entre duas colunas e dividindo o gradil. O brasão e o suporte são em ferro forjado. Na parte superior do gradil, as ponteiras possuem a forma da flor de lis estilizada em toda sua extensão. Ao todo, o gradil é composto de 23 painéis de grades.

Outros elementos presentes em ferro: o forro da segunda sala, explorando o efeito decorativo dos painéis com placas fundidas em toda sua extensão, grades do porão em ferro fundido e grades das portas de entrada e da escadaria em ferro forjado.

LOJA PARIS N'AMÉRICA: EDIFÍCIO DE DUPLA FUNÇÃO

No período da *belle époque*, em Belém do Pará, surgiu o famoso prédio Paris N'América, loja que outrora foi o que havia de requinte e luxo para as altas classes sociais. Nesse aspecto, vale ressaltar que o Brasil, na década de 1890, viveu o desenvolvimento de uma tendência modernista ligada a todas as manifestações artísticas, inclusive à moda. Um movimento que surgiu como

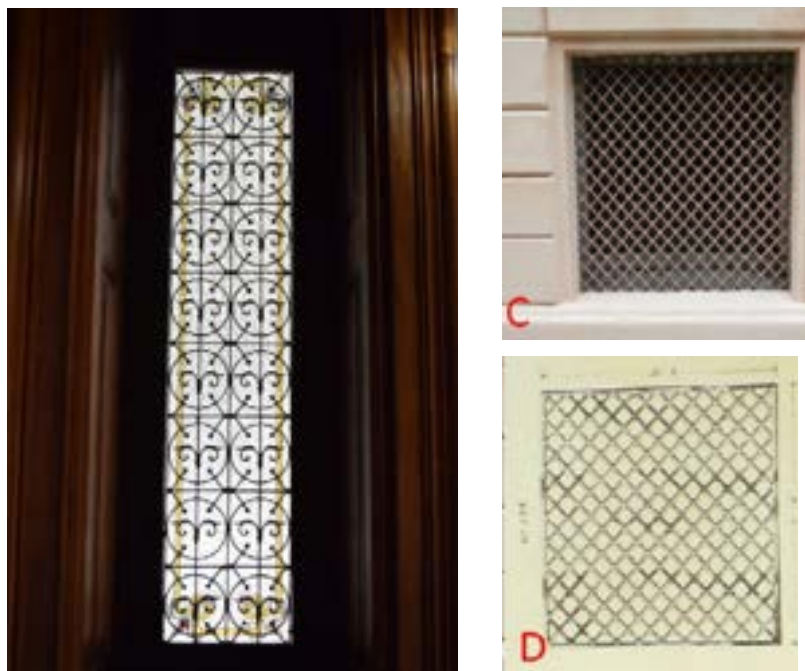


Figura 7 – C) Grade no Palacete Montenegro; D) imagem da grade no catálogo Macfarlane. Fonte: Doriene Trindade e Flávia Palacios.¹⁸

art nouveau, ou em português, arte nova, proveniente da Europa. Este movimento tem grande influência na *belle époque*, que viria caracterizar Belém. A *belle époque* é a era da burguesia e de grande expansão urbanística, devido à chegada de migrantes. Em compensação, alguns migrantes nordestinos sofreram o paradoxo da *belle époque*, pois não puderam ter nem sequer acesso aos restos das riquezas que ali se ostentava.

Na tradicional rua comercial Santo Antônio, no número 132, localizado no centro de Belém, sobrevive um dos mais antigos prédios da cidade: o Paris N'América, que foi outrora uma casa de moda francesa. O prédio, ou palacete, é considerado um dos mais belos da cidade. E, embora seja uma construção em estilo eclético do final do século XX, possui incisivas marcas *art nouveau*. A casa pertenceu a Francisco da Silva Castro, que dedicou o nome de sua loja (ao mesmo tempo residência) à cidade de Belém do Pará, também conhecida como Paris N'América. A primeira Paris N'América, construída em 1870, era uma loja de tecidos e armarinhos. Após 35 anos, ele começa a construir a atual loja nos dois primeiros andares e a sobreloja e residência nos terceiro e quarto andares, respectivamente. O sótão (antiga mansarda e residência de empregados) era no quarto andar, onde era possível ir até o mirante para avistar o cais e, assim, estrategicamente ver a chegada das mercadorias. Francisco de Castro era um comerciante português apaixonado por Paris e trouxe de lá

tecidos muito bem selecionados, chapéus, perfumes e roupas brancas para revender no Pará.

Foi o primeiro a trazer o luxo da França e fazer que isso transbordasse pelas ruas de Belém de forma intensa. As obras iniciaram em 5 de setembro de 1906 e a loja foi inaugurada em 1909, com projeto e material de construção trazidos da Europa. Assim, Castro realizava um de seus maiores sonhos, presenteando a cidade com um dos mais belos palacetes. O projeto arquitetônico era inspirado nas Galeries Lafayette, de Paris.

O conceito de loja de departamentos surgiu entre 1830 e 1840 na França e na Inglaterra e era especificamente um espaço que cultivava e despertava o desejo pelo luxo. Francisco de Castro soube se diferenciar da concorrência, utilizando-se da ideia de luxo e *glamour* em suas vendas, transformando o Paris N'América em uma loja de grandes magazines. Os espaços – loja, sobreloja e serviços com circulação vertical única – destinados à função comercial consistem num plano linear único que organiza ao longo de seu comprimento uma série de espaços com funções diferentes: exposição, venda e mostruários com distintas mercadorias. Assim, no primeiro e segundo pavimentos estão os acessos à área social – destinada aos clientes – e à área de serviço, zona destinada ao transporte de



Figura 8 – Bilhete-postal do prédio Paris N'América, sem data. Fonte: acervo pessoal da família Henriques, da terceira geração após Francisco de Castro.

mercadorias, copa e banheiros dos clientes e dos empregados da Paris N'América. As esquadrias no térreo formam as vitrines compostas por grandes vãos de vidro fixos: três vãos no lado da fachada menor e cinco vãos no lado da fachada maior, com o objetivo de atrair compradores, fazendo-os vislumbrar mercadorias, novidades e requinte interno da loja – as vitrines despertavam aspirações e desejos.

Para a circulação vertical, foi encomendada uma escada monumental com acabamento *art nouveau* constituída por uma forma tridimensional e tratada como uma escultura, solta dentro do espaço. Verdadeiro aparato decorativo confeccionado em ferro fundido na França, mas com função estrutural, a escada possui degraus e corrimãos lançados em duas sinuosas curvas, que se encontram na altura do mezanino e do guarda-corpo, também no estilo *art nouveau*. Ela era sustentada por quatro colunas de ferro que adornam e sustentam o térreo e o mezanino com estrutura de aço importada de Glasgow, na Escócia:

Para montá-la no outro lado do Atlântico, Francisco Pereira da Silva Castro fez vir um técnico europeu especializado no assunto. Nas colunas de ferro da Glasgow, ornadas com capitéis coríntios no térreo e sobreloja, dispunham-se lampadários com bicos de luz tipo “vela”.¹⁹

A escadaria é transportada para Belém em 31 de dezembro de 1907 pelo valor de R\$ 3.270.440 contos de réis.²⁰ Para arrematar o encontro das duas curvas sinuosas da escada, é inserida uma escultura feminina em bronze com iluminação no térreo que se encontra sobre um pedestal do mesmo material. Os espelhos de cristal eram elementos de modernidade e se encontram emoldurados nas laterais da escada em toda altura da parede e no patamar da escada na sobreloja – de acordo com os padrões estéticos considerados de bom gosto naquele período.

A sobreloja era equipada com elegantes camarins, onde se preparavam desfiles de modas. A área social que se estende aos clientes, seguindo o conceito de loja de departamento, funcionava com a finalidade exclusiva de venda de roupas e artigos de luxo da moda para mulheres, além de diversos



Figura 9 – Escadaria do térreo. Fonte: acervo da família Francisco de Castro cedido à pesquisadora.



Figura 10 – Mezanino da sobreloja. Fonte: acervo da família Francisco de Castro cedido à pesquisadora.



Figura 11 – Movimento da loja – térreo e sobreloja com lustre. Fonte: acervo da família Francisco de Castro cedido à pesquisadora.

tecidos, que ficavam em exposição em armários-vitrines e que só eram vendidos após a escolha dos clientes, evitando o acúmulo de poeira. O espelho no término da escada *art nouveau* no pavimento superior refletia os espaços de vendas dos grandes armários-vitrines e os camarins dos desfiles. O guarda-corpo do mezanino em ferro fundido remete aos mesmos desenhos *art nouveau* do guarda-corpo da bela escadaria. O teto no mezanino era trabalhado em estuque de gesso com motivo de desenhos geométricos e era arrematado com belo lustre francês, composto de 44 lâmpadas, dando um ar de sofisticação e requinte à loja. Para limpar as lâmpadas, o empregado encarregado da manutenção do relógio era obrigado a subir.

RESIDÊNCIA DO GOVERNADOR: PARQUE DA RESIDÊNCIA

Na segunda metade do século XVIII, na então capitania do Grão-Pará e Rio Negro, o Palácio dos Governadores era uma edificação de taipa de pilão que se encontrava em estado precário de conservação e tinha dupla finalidade: abrigar a sede dos despachos e a residência dos capitães-generais e governadores do Grão-Pará. O governador Fernando da Costa Athaíde chama Landi e projeta o novo Palácio do Governo, concluído em 1771.

Em 25 de julho de 1913, o governador Enéas Martins instalou a residência oficial no palacete número 62, localizado na avenida Independência, sob regime de aluguel. No prédio geminado número 60-A, foi instalado um gabinete destinado ao despacho e às audiências do governador. Ambos os imóveis pertenciam à família Miranda Pombo.

Em 1933, na administração do interventor federal Magalhães Barata, o Estado adquiriu da Companhia Ford Industrial do Brasil o terreno já

unificado e medindo 55,90 metros de frente e 155,50 metros de fundo, com todo mobiliário existente. Em 1934, o prédio passa a ter novas adaptações, que se repetem nos governos seguintes até encontrar-se totalmente degradado. Em 1957, Magalhães Barata o recupera, comprando mobiliários e equipamentos

O jardim recebe, em data ainda não identificada, um pavilhão de procedência alemã denominado Frederico Rhossard. Nos anos 1960, são construídas as dependências de serviço e Alacid Nunes, ao ver sendo demolido o reservatório de água Paes de Carvalho, resolve aproveitar o gradil que o circundava para guarnecer os jardins que emolduram o Parque da Residência. O gradil com desenho *art nouveau* é um belo exemplar da firma inglesa Walter Macfarlane. Como só havia um portão, esse foi colocado no lado direito e defronte da casa, sendo necessário forjar outro idêntico para complementar o gradeamento da residência com dois acessos.

O pavilhão Frederico Rhossard foi implantado em 1909 pelo intendente Antônio Lemos no antigo Largo da Pólvora em homenagem ao poeta, jornalista e comerciante de mesmo nome. O pavilhão foi erigido no quadrilátero em frente ao Palace Hotel e ao Café da Paz, e se destinava a concertos. Em 1930, na administração de Antônio Faciola, o pavilhão passou a ter outra utilização, abrigando um sanitário público e semienterrado usado pelos motoristas dos “carros de aluguel” que faziam ponto no local. Na década de 1940, na avenida Independência, acontece o traslado do pavilhão para os jardins da



Figura 12 – Pavilhão Frederico Rhossard já instalado no parque da residência. Fonte: foto de M2N Arquitetura e Design Ltda.

Residência dos Governadores. Nessa remontagem, a estrutura sofreu algumas alterações, como, por exemplo, no volume da cobertura.

O gasômetro do Largo de São José traz à tona a história da iluminação pública da cidade. No período de 1838 a 1854, ela era feita com azeite de andiroba. A partir dessa data, passa a ser usado o gás líquido. Depois, por volta de 1864, foi substituída por gás carbônico, marcando a fundação da Companhia de Gaz do Pará Ltda, conhecida também como Gasômetro e situada no antigo Largo de São José. Em 1896, a companhia foi comprada pela The Pará Electric Railways and Lighting Company Ltda., que passou a distribuir luz elétrica para toda a cidade. Até 1995, o Gasômetro permanecia no mesmo lugar, coberto por um muro e escondido, por conta de seus novos proprietários, ligados ao comércio de vendas de carro – a Importadora de Ferragem S.A. –, os quais o doaram ao governo do estado nos idos de 2000. Paulo Chaves, então Secretário de Cultura, manda desmontar a estrutura, fotografa e inventaria as suas peças, para depois remontá-la no Parque da Residência para funcionar como espaço de múltiplo uso, abrigando um teatro com capacidade para 250 pessoas. A estrutura em questão possui 1.165 metros quadrados e é constituída de pilares, vigas e tirantes metálicos de procedência inglesa, sendo seu valor histórico e arquitetônico incontestável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi grande o uso do ferro na cidade de Belém, mais precisamente no período da *belle époque* e em diversos espaços, tanto públicos como privados. Nesse artigo, foi apresentada a utilização do ferro fundido nos palacetes em estruturas como colunas, escadas, calhas, gradis e portões. Portanto, trata-se de elementos em ferro com funções distintas: estruturais, de circulação vertical, de escoamento e de proteção, com trabalhos ornamentais repletos de detalhes e adornos maravilhosos.

Outro uso do ferro se deu na reutilização de equipamentos urbanos da cidade em novas funções, como o pavilhão Frederico Rhossard, destinado originalmente a concertos e hoje funcionando como espaço de contemplação, com pequenos concertos e pronunciamentos em eventos especiais. Também houve a reutilização do Gasômetro, espaço de iluminação pública da cidade que se transformou num espaço multiuso com apresentações de peças, reuniões e os mais diversos eventos acadêmicos com exposições e café.

Percebe-se que, a despeito das polêmicas suscitadas quanto ao seu uso arquitetônico, o ferro apresenta-se como material de excelentes durabilidade e estabilidade. O conhecimento sobre esse recurso foi adquirido através do seu uso na produção (fundição e arrefecimento), no design de componentes (forma) e na montagem (técnicas conjuntas), como dito, revelando, assim, sua aceitação e reconhecimento como importante material arquitetônico.

NOTAS

- 1 Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes: pós-doutoranda da Universidade de Lisboa. Membro colaborador da Universidade de Lisboa do curso de Arquitetura e Urbanismo (CIAUD). Doutorado em história pela Universidade Federal do Pará (Ufpa); mestrado em desenvolvimento e meio ambiente urbano e graduação em arquitetura e urbanismo pela Universidade da Amazônia (Unama). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura da Unama e do curso de Arquitetura e Urbanismo. Coordenadora do grupo de pesquisa “Casas Senhoriais Belém”, em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Universidade Nova de Lisboa. E-mail: marcianunes2011@gmail.com.
- 2 TRINDADE, Doriene; PALÁCIOS, Flávia. Ornamentos metálicos dos palacetes da cidade de Belém (Brasil): história e tipologia. In: SIMPÓSIO ICOMOS BRASIL, 1., 2017, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Instituto Metodista Isabela Hendrix, 2017. p. 5.
- 3 Ibid.
- 4 Ibid.
- 5 SILVA, Geraldo Gomes da. Desventuras de um mercado de ferro. In: DERENJI, Jussara da Silveira (Org.). *Arquitetura de ferro: memória e questionamento*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1993. p. 89.
- 6 TRINDADE, Doriene; PALÁCIOS, Flávia. Ornamentos metálicos dos palacetes da cidade de Belém (Brasil), p. 5.
- 7 DERENJI, Jussara da Silveira. *Arquitetura residencial de ferro no Pará*. In: DERENJI, Jussara da Silveira (Org.). *Arquitetura de ferro: memória e questionamento*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1993. p. 163.
- 8 TOSCANO, Thais Zumero. *De residência a museu*. 2003. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Preservação e Restauro do Patrimônio Arquitetônico) – Universidade da Amazônia, Belém, 2003. p. 78.
- 9 SOARES, Elizabeth Nelo. *Largos, coretos e praças de Belém*. Brasília, DF: Iphan; Programa Monumenta, 2009. p. 83. (Série Roteiros do Patrimônio).
- 10 SOARES, Karol Gillet. *As formas de morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)*. 2008. 247 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. p. 149.
- 11 Ibid., p. 149.
- 12 MCFARLANE & CO. *Illustrated catalogue of McFarlane's castings*. Glasgow: Macfarlane & Co., 1882. v. 1.
- 13 SILVA, Geraldo Gomes da. Desventuras de um mercado de ferro, p. 90.
- 14 DERENJI, Jussara da Silveira. *Arquitetura eclética no Pará*. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Eclétismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel: Edusp, 1987.
- 15 LIMA, Alexandre Martins de; LIMA, Ana Carolina Soares Ferreira de. Legitimando a modernidade: a arquitetura eclética de Filinto Santoro. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E LIBERDADE, 20., 2010, Franca. *Anais...* Franca: Unesp, 2010. 1 CD-ROM.
- 16 LIMA, Alexandre Martins de, LIMA Ana Carolina Soares de. Legitimando a modernidade: arquitetura eclética de Filinto Santoro. *Revista Traços*, Belém, v. 11, n. 23, p. 27, 2009.
- 17 MAGALHÃES, Alvaro. *Dicionário enciclopédico brasileiro ilustrado*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1947. p. 526.
- 18 TRINDADE, Doriene, PALÁCIOS, Flávia. Ornamentos metálicos dos palacetes da cidade de Belém (Brasil), p. 12.
- 19 BASSALO, Célia. *Art nouveau em Belém: roteiros do patrimônio*. Brasília, DF: Iphan; Programa Monumenta, 2008. p. 120.
- 20 Documento da família referente ao Caderno de obras de Francisco de Castro cedido para a pesquisadora.

O ornamento na pintura decorativa oitocentista fluminense

Ana de Paula Tôrem¹

INTRODUÇÃO

No âmbito da pintura decorativa, existem muitas formas de representação pictórica que surgiram em diferentes épocas e com distintas funções, resultando em diferentes estilos. Estes fenômenos formais efêmeros são efeito das variantes arquitetônicas de construção e, quando trazidos do passado e revividos em épocas posteriores, participam intensamente da vida sociocultural e por isso são capazes de representá-la com extrema fidelidade.

O século XIX foi o período marcado pelo retorno aos ideais estéticos arquitetônicos e decorativos vigentes em épocas precedentes, mas também foi o genitor do mecanismo industrial de massa e da produção “artística” generalizada. Apesar da constatação desalentadora de Henry Havard² de que “se a pintura decorativa não agoniza, está muito doente”, a notória participação, na segunda metade do Oitocentos, de pintores como Puvis de Chavannes, Eugène Delacroix, Pierre-Victor Galland e Edward Burne-Jones demonstrou que tal arte permaneceu atenta ao significado purista de sua prática ao longo dos séculos.

E, de fato, desde os primeiros afrescos que remontam aos povos assírios e egípcios, a preocupação em ornamentar paredes e tetos com pinturas vem demonstrando a importância de uma arte natural e intrinsecamente comprometida com os valores e expressões das diferentes sociedades em cada momento da história.

Mas talvez tenha sido John Ruskin³ um dos primeiros teóricos a destacar a existência de duas ordens distintas de arte decorativa – a *natural* e a *convencional* –, utilizando como objeto de estudo os afrescos de grandes mestres como Rafael, Michelangelo, Correggio e Tintoretto. No caso da pintura mural, o autor entende por *natural* toda obra que retrata a realidade ou a própria natureza do mundo visível. Por outro lado, sua análise crítica define a pintura decorativa convencional como qualquer representação abstrata, como motivos geométricos, estilizações de plantas e animais ou grafismos em geral. O *convencional* desprovido de significado é, portanto, incapaz de expressar plenamente a forma que representa.

Para além da visão avessa de Ruskin àquilo que entendemos como ornamento, um estudo histórico aprofundado dos diferentes estilos decorativos

mostra-nos que as decorações pictóricas de tetos e paredes sempre se apresentaram como uma combinação harmônica entre figura narrativa e figura ornamental, sendo esta um complemento essencial às temáticas ditas principais.

Este fato é muito bem apontado por Sylvie Van Der Kelen⁴ ao salientar que: “*Parallèlement au développement de la peinture murale figurative, on observe celui de la peinture décorative, mais il est vrai que dans son expression figurative qu'elle a surtout retenu l'attention des historiens de l'art*”.

Certamente mais próximos dos gêneros considerados maiores da pintura, como o histórico, os retratos e as paisagens, os grandes afrescos figurativos e narrativos, com temáticas religiosas, cenas e personagens mitológicos, tendem a ofuscar a participação quase sempre coadjuvante do elemento ornamental. Ainda assim, os programas pictóricos decorativos, que desde a Antiguidade até os tempos modernos enriqueceram tetos e paredes de casas, palácios e palacetes, são exemplares extraordinários da ligação intrínseca entre pintura e ornamento.



Figura 1 – Pintura mural decorativa com temática representando o casamento de Sir Degrevant, e silhar alto com pintura ornamental. Edward Burne-Jones, *Drawing room*, Red House, London, 1860-1862. Fonte: fotografia da autora.

CARACTERÍSTICAS DA PINTURA DECORATIVA FLUMINENSE: INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS

Dentre os diversos estilos de pintura mural decorativa que se desenvolveram na Europa ao longo dos séculos, alguns gêneros se tornaram mais recorrentes no contexto dos interiores domésticos do Rio de Janeiro. O neoclássico, estilo oficial da corte portuguesa no Brasil, aliado às características da residência romântica europeia, contribuiu para os arranjos e para as temáticas das decorações pictóricas da casa senhorial fluminense.

As composições de caráter neoclássico apresentam, em sua maioria, a racionalização e a compartimentação de tetos e paredes em grandes e pequenos painéis guarnecidos de pinturas com temática alegórico-mitológicas. As molduras ornamentadas com motivos clássicos como palmetas, óvalos, contas e polias podem ser de estuque ou pintadas em *trompe l'oeil*.



Figura 2 – Corredor pompeano, do pintor decorador Carl Schäffer. Obra da segunda metade do século XIX pintada para a Mansão Tavares Guerra, Petrópolis, Rio de Janeiro. Fonte: fotografia da autora.

Como aspecto marcante da casa romântica, vemos a diversidade temática e tipológica dos espaços (salas francesas, pompeanas, mouriscas, árabes), além da maior valorização dos corredores, circulações e do interior cenográfico. Tais particularidades são mais evidentes nas casas e palácios da segunda metade do século XIX, o que coincide com o surgimento de um número maior de pintores cenográficos.⁵ O gosto francês vai estar presente, ainda que em detalhes, em grande parte das pinturas de paredes e tetos, assim como as temáticas renascentistas.

As pinturas que decoram o piso nobre da Casa da Marquesa de Santos apresentam estas características, assim como alguns exemplares em ambientes do Palácio do Catete e da Babilônia. No Catete, há as salas pompeana, mourisca e o Salão Azul, este com pintura decorativa com ornamentação inspirada no estilo Luís XV. A Mansão Tavares Guerra, em Petrópolis, possui um corredor pompeano no segundo piso e forros com motivos clássicos de *putti* esvoaçantes. No Palacete Cornélio, um exemplo notável de quadratura decora o teto da sala de música, e na Chácara do Chalet, em Friburgo, o programa pictórico decorativo da sala de visitas reúne o teto em estilo neoclássico às paredes com delicados pendentifs do gênero Luís XVI.

Esta variedade de formas e estilos é acentuada com o Ecletismo *fin de siècle*, o qual contribuiu igualmente para as diferenças tipológicas que apresenta a pintura decorativa oitocentista no Rio de Janeiro.

Devemos salientar, no entanto, que, independentemente do estilo ou do tipo de decoração pictórica, os arranjos formais quase sempre apresentam uma configuração unívoca, da qual se destacam a estrutura, a temática principal ou figurativa narrativa, e o elemento ornamental. A despeito dos vários debates, a partir de meados do século XIX acerca do uso excessivo e repetitivo do ornamento e da arte industrial, em alguns dos programas pictóricos fluminenses este elemento compositivo assume papel de grande expressividade.

O PROGRAMA PICTÓRICO DECORATIVO: ESTRUTURA, NARRATIVA E ORNAMENTO

Entendemos como programa pictórico decorativo o padrão compositivo de uma parede ou de um teto estabelecido a partir de seus elementos constituintes, sendo estes a estrutura ou forma da superfície, a temática principal representada pela pintura figurativa narrativa e os elementos ornamentais. O estudo e a análise deste padrão viabiliza a interpretação estilística da pintura ou do conjunto de pinturas que compõem determinado ambiente, assim como da tipologia ou das tipologias adotadas em sua decoração.

Grande parte dos exemplares da pintura mural fluminense apresenta a estrutura das paredes dividida em compartimentos formando painéis simétricos e regulares, semelhante a um sistema de lambri. Muito ao gosto neoclássico e palladiano, os tetos exibem uma fragmentação geométrica ainda mais demarcada (Figura 3).

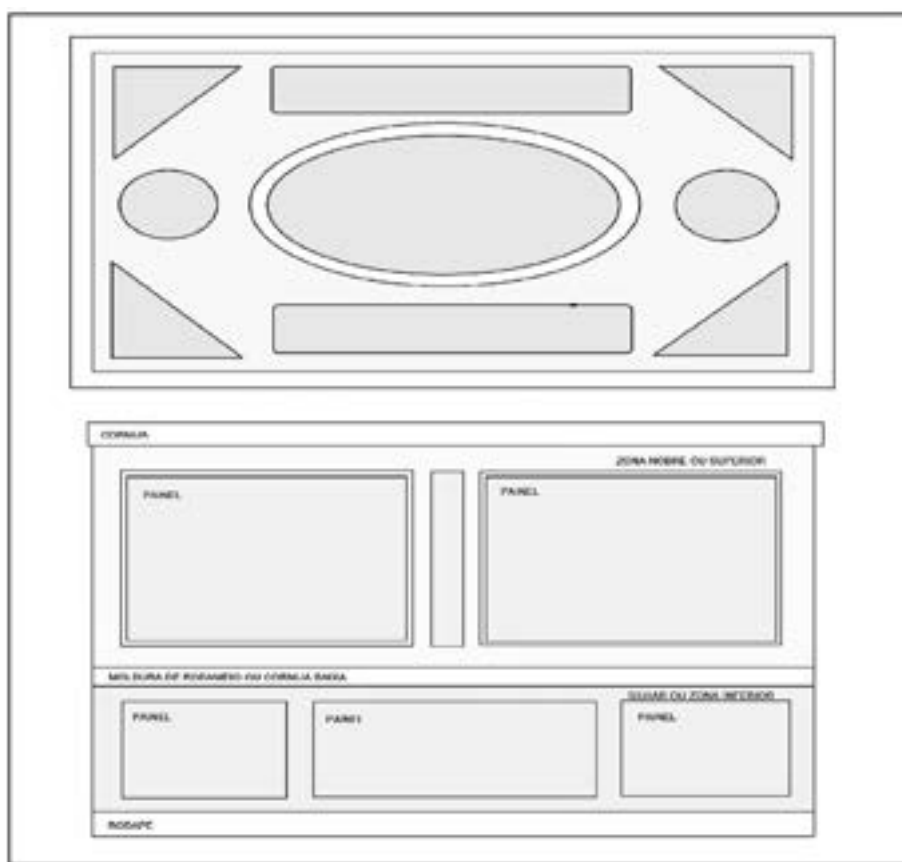


Figura 3 – Esquema de compartimentação geométrica de paredes e tetos de uma pintura decorativa fluminense ao modo da *grand parti* de Mayeux. Fonte: desenho da autora.

A questão da estrutura formal é muito bem-abordada por Henri Mayeux,⁶ ao analisar a divisão das superfícies. A *grand parti* de uma composição se apresenta como uma grande divisão principal e dominante, à qual estão subordinadas partes secundárias, que a complementam com outros motivos e detalhes. Esta configuração contempla, na pintura mural ocidental, os grandes afrescos a partir do século XVI. A *parti divisé*, ao contrário, estabelece uma estrutura compositiva fragmentada em compartimentos sucessivos guarnecidos de motivos e elementos particulares, que Mayeux exemplifica como as obras da primeira fase do Renascimento.

Do ponto de vista da narrativa e do ornamento, no caso das pinturas murais fluminenses vemos ocorrer também o que Mayeux elucida como “três modos de arte decorativa”. O primeiro modo determina a representação natural do tema como paisagens, figuras de pessoas e animais, arquitetura e perspectiva. O segundo modo elimina qualquer perspectiva da pintura, inserindo os demais elementos sobre um fundo de coloração lisa e acentuando seu efeito decorativo. Como bem ressalta o autor, “uma transição entre a verdade e a convenção”.⁷ O terceiro modo se apresenta como uma pintura essencialmente ornamental. Algumas obras agregam mais de uma destas características, tornando-se, portanto, um “modo misto”. Em todos os casos, a preocupação com a forma, o equilíbrio da composição e a *recherche d’effet* é condição fundamental para a arte decorativa.⁸

Na Figura 4, vemos pormenores de pinturas murais fluminenses, cujos programas pictóricos decorativos apresentam estrutura, pintura narrativa e ornamental bem-definidas de acordo com as características modais de



Figura 4 – Painéis exemplificando os três modos de pintura decorativa segundo Mayeux. Salão dos Deuses, Casa da Marquesa de Santos, escadaria, Palácio do Catete, e *fumoir*, Mansão Tavares Guerra. Fonte: fotografia e montagem da autora.

Mayeux. No primeiro modo, um dos painéis do Salão dos Deuses na Casa da Marquesa de Santos constitui temática figurativa narrativa do continente africano. Ao centro, o painel da escadaria do Palácio do Catete com pintura alegórica da literatura. O terceiro modo é aqui representado pela ornamentação pictórica do *fumoir* mourisco da Mansão Tavares Guerra. Analisando algumas pinturas da Casa da Marquesa de Santos, do Palácio do Catete e do Palacete da Babilônia, deteremo-nos essencialmente no estudo do terceiro modo.

O ORNAMENTO PICTÓRICO OITOCENTISTA FLUMINENSE

A partir do século XIX a produção bibliográfica acerca da temática ornamental teve um crescimento notável. Talvez a mais popular obra desse período sobre o assunto seja *The grammar of ornament*, de Owen Jones, de 1856. Apenas um ano antes, Joseph Cundall lançava a recolha *Examples of ornament*. Dedicado ao francês Daniel Marot, Peter Jessen publica em Berlim *Das Ornamentwerk des Daniel Marot*, em 1892, e em uma primorosa coletânea que vai do gótico ao neoclássico, lança a trilogia *Meister des Ornamentstichs*, entre 1900 e 1923. Destacam-se outros trabalhos de igual relevância como o *Nouveau recueil en divers genres d'ornemens et autres objets propres à la décoration*, de Charles Normand, em 1803, *The tradesmans book of ornamental designs*, de Samuel Leith, em 1847, o tratado em dois volumes de James Ward, *Historic ornament*, publicado em 1897 e 1909, e o *Historic styles of ornament*, de Dolmetsch, em 1898.

O que difere todas estas obras do século XIX das publicações do gênero lançadas em épocas precedentes, como o *Livre de divers desseins d'ornements*, de Thomas Lainée, de 1740, as recolhas de ornamentos de Androuet du Cerceau, entre 1545 e 1562, ou *Ornaments divers*, do pintor Agostino Mitelli,

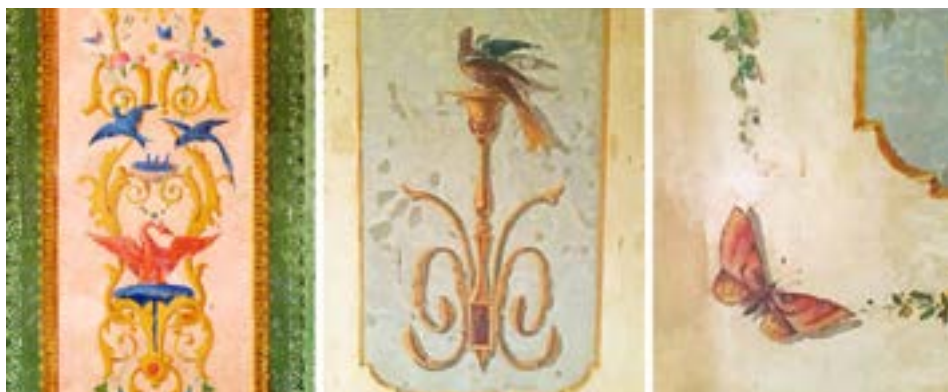


Figura 5 – Ornamento de plano limitado de molduras e painéis parietais composto de formas naturais: fauna e flora com motivos de pássaros, insetos, arabescos e folhagens estilizadas. Salão dos Deuses e Salão Aurora, Casa da Marquesa de Santos. Fonte: fotografia e montagem da autora.



Figura 6 – Ornamento de plano limitado em fuste de pilastra composto de formas naturais: organismo humano com motivos de grotescos e cabeça humana. Flora com motivos de acanto e folhagens espiraladas e fauna com motivos de golfinhos. Salão Amarelo, Palácio do Catete. Fonte: fotografia e montagem da autora.

em 1632-1642, é o caráter de coletânea retrospectiva da história, tomando como base os diferentes povos e as diferentes épocas.

Para o estudo proposto neste trabalho, utilizaremos como embasamento analítico o *Manual de ornamentação*, do pintor e professor Franz S. Meyer,⁹ publicado em 1896, o qual aborda o tema não de forma cronológica, mas analisando o ornamento com base em seus motivos e seu emprego em arremates, molduras, suportes, painéis e composições, além da ornamentação aplicada a objetos diversos.

Conforme apontamos anteriormente, no século XIX a pintura decorativa fluminense recebeu influências estilísticas do Neoclassicismo, do Romanismo e do Ecletismo, o que se refletiu diretamente nas composições e temas adotados. De modo geral, observamos que nas salas de maior aparato os tetos são decorados ao gosto neoclássico, enquanto as paredes apresentam acentuado aspecto decorativo, com programas pictóricos bastante variados. Nas casas aqui analisadas, a tipologia ornamental encontrada nas pinturas parietais apresenta motivos de formas naturais e artificiais, as quais são aplicadas nos arranjos decorativos que representam arremates livres: molduras de folhas e flores, coroamento, cornija e painel de sobreporta, vaso de coroamento; suportes: mísulas ou consoles, candelabros, cariátides, atlantes; ornamento de plano limitado: painéis e cartelas; e ornamento de plano ilimitado: *stencil*.

Das formas naturais que definem o ornamento com base em motivos da flora, destacam-se folhas de acanto, palmetas, folhas de plantas diversas, flores e guirlandas. A fauna é representada pelos pássaros, insetos, cisne, golfinhos, conchas e a *rocaille* (enrolamentos em “C”). O organismo humano constitui as vitórias aladas, as média-figuras, os grotescos, máscara e mascarão, figuras e cabeças humanas.



Figura 7 – Ornamento de plano limitado em painel de sobreporta composto de formas naturais: figuras humanas com motivos de acanto e folhagens espiraladas. Corredor, Palácio do Catete. Fonte: fotografia e montagem da autora.

As formas artificiais representam os objetos trabalhados pela mão do homem que, assim como as formas naturais, servem de modelos para a arte decorativa. Os motivos que se destacam são os troféus, os jarros, as fruteiras, a lira e a cornucópia.

Nos exemplos das Figuras 6 e 7, podemos notar que, nas pinturas de dois ambientes do Palácio do Catete, o repertório ornamental é composto de grotescos e folhagens espiraladas, simulando relevo. O tratamento monocromático dos motivos utilizados revela o extraordinário caráter de imitação dos ornamentos italianos do século XVI. O Salão Amarelo no piso nobre (Figura 6), onde as paredes receberam pintura ornamental do terceiro modo,¹⁰ apresenta um programa pictórico decorativo em estilo genuinamente renascentista.

Por outro lado, na sala de música da Casa da Marquesa de Santos, as molduras, que enquadram os quatro painéis narrativos da zona superior da parede, buscaram inspiração nas temáticas do romantismo pictórico. As formas naturais de flores e folhagens se unem linearmente a pequenos motivos de joalheria rematados por conchas e borboletas, que valorizam o papel do feminino representado nas pinturas dos grandes painéis (Figura 8).

Contrariamente à leveza da ornamentação empregada na zona nobre das paredes, o silhar apresenta esquema de composição fortemente semelhante aos grotescos franceses de Jean Berain.¹¹ A composição monocromática em tons de verde-escuro apresenta um pesado rendilhado composto



Figura 8 – Ornamento de arremate em moldura de painel pictórico. Formas naturais e artificiais: motivos de folhagens, flores, insetos e conchas; e formas artificiais: motivos de joalheria. Sala de música, Casa da Marquesa de Santos. Fonte: fotografia e montagem da autora.



Figura 9 – Ornamento de plano limitado em friso de silhar composto de cariátides, dragões, arabescos e cartelas guarnecidas de ornamentos de formas naturais com motivos de pássaros e cisnes. Fonte: fotografia e montagem da autora.

de cariátides, dragões, guirlandas e enrolamentos de acanto, formando cartelas guarnecidas de pinturas coloridas representando pássaros e arabescos (Figura 9).

O neoclássico de Luís XVI tornou muito em voga em finais do século XVIII o estilo pompeano inspirado nos arabescos de Pompeia e do Renascimento, o qual apresentava como característica marcante o grafismo, a leveza e a delicadeza dos motivos representados. O toucador de Maria Antonieta do Palácio de Fontainebleau, exemplo notável deste estilo, foi certamente um paradigma para as pinturas murais do salão pompeano no Palácio do Catete.

Chamamos a atenção para o caráter fortemente decorativo do programa pictórico desta sala, muito ao gosto do terceiro estilo pompeano ou estilo ornamental, com uma rígida divisão vertical e horizontal das superfícies. A vasta zona central é composta de estreitos painéis que dividem as paredes verticalmente, formando uma harmoniosa composição sobre fundo branco de onde se destacam arabescos e motivos de gosto arcaizante. As quatro edículas compondo a ornamentação vertical abrigam as alegorias da agricultura, do comércio, da navegação e da forja (Figura 10).

No Palacete da Babilônia, o grande salão de banquetes apresenta o teto dividido em compartimentos simétricos e regulares, tendo ao centro uma grande reserva circular guarnecida da pintura da deusa Diana Caçadora. A temática neoclássica vem acompanhada de uma ornamentação pictórica bastante comum nos salões e salas de jantar, que são os troféus e os pendentives de gêneros alimentícios. Os quatro troféus de caça que compõem os compartimentos de cantoneira do forro representam dife-



Figura 10 – Ornamento de plano limitado em fuste de pilastra composto de arabescos estilizados; formas naturais: fauna, organismo humano, com motivos de peixes, aves, médias-figuras aladas, figuras humanas e vitórias; formas artificiais com motivos de edículas; suportes com motivos de candelabros. Salão pompeano, Palácio do Catete. Fonte: fotografia e montagem da autora.

rentes figuras de animais, armas e instrumentos (Figura 11). Também na sala de banquetes do Palácio do Catete, a decoração mural apresenta pendentives atados por laçaria com motivos de caça e outros alimentos (Figura 12).

Importante ressaltar que os troféus representam especificamente atributos de guerra e caça, e fazem parte de um grupamento mais abrangente de formas artificiais denominado emblemas. Os emblemas constituem os demais grupos de instrumentos e ferramentas para simbolizar os mais variados conceitos como as artes, a música, a pintura, a escultura, a arquitetura, as ciências, a matemática, a astronomia ou ainda a agricultura e o comércio.¹²



Figura 11 – Ornamento de plano limitado com motivos de troféus de caça. Salão de banquete, Palacete da Babilônia. Fonte: fotografia e montagem da autora.

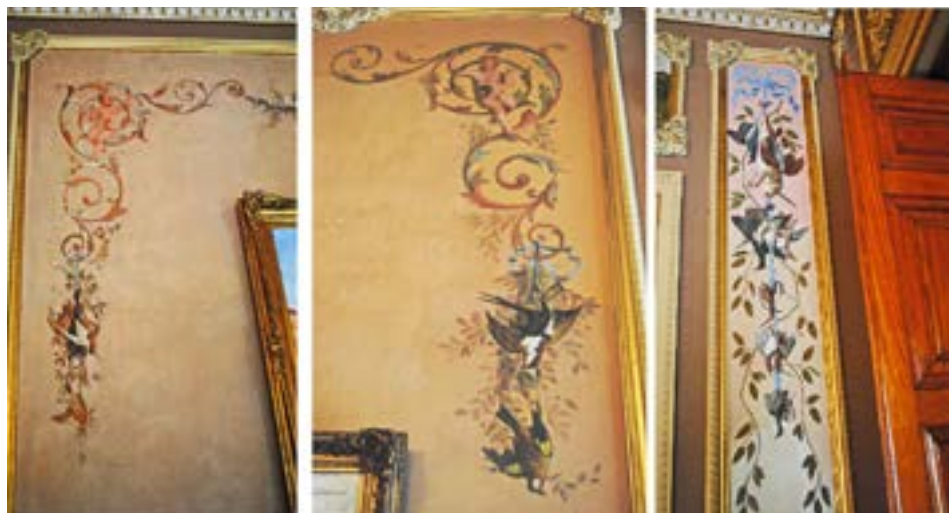


Figura 12 – Ornamento de plano limitado com motivos de pendentives, troféus de caça e laçaria. Formas naturais com motivos de *rinceau*; e organismo humano com motivos de *Amorini*. Salão de banquete, Palácio do Catete. Fonte: fotografia e montagem da autora.



Figura 13 – Ornamento de plano ilimitado. Stencil. Sala dos Brasões, Palacete da Babilônia; e Capela, Palácio do Catete. Fonte: fotografia e montagem da autora.

O ornamento de plano ilimitado define a representação contínua de padrões ornamentais, como é o caso de parquetes, mosaicos, azulejos, tapeçarias, vitrais, têxteis e pinturas murais. A Figura 13 apresenta dois exemplos desta tipologia, a qual Ruskin entende como convencional e Mayeux define como terceiro modo. Para além das discussões acerca de seu caráter repetitivo e fortemente decorativo, este tipo de ornamentação pode ser encontrado em muitas fazendas e casas senhoriais fluminenses, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, quando o uso do *stencil* tornou-se bastante recorrente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apontado anteriormente, a importância do estudo do ornamento nas artes decorativas mostrou-se bastante evidente a partir de meados do século XIX, pois até as primeiras décadas do XX teóricos e arquitetos ainda publicavam inúmeros trabalhos sobre o assunto.

Hoje, é possível constatar a presença de uma grande quantidade de publicações do gênero existente nos acervos das bibliotecas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Museu de Belas Artes; fato indicador da circulação destas obras e do interesse por fontes teóricas e iconográficas na área da arquitetura e decoração a partir do século XIX. Solange Ferraz de Lima¹³ cita um levantamento abrangendo as bibliotecas públicas de São Paulo e do Rio de Janeiro, através do qual é possível constatar o que chegava ao Brasil de publicações importadas neste período.

Outro fato que evidencia o uso do ornamento nas decorações é o extenso número de pintores decoradores especializados em ornatos que atuaram no Rio de Janeiro durante o Oitocentos. O estudo da Imperial Academia de Belas Artes oferecia, além das classes de pintura histórica, retrato e paisagens, aulas direcionadas à decoração pictórica, com estudo teórico e técnica para práticas de pintura ornamental.



Figura 14 – Ornamento de plano limitado, detalhe. Formas naturais e artificiais com lira e cornucópias, Sala de Jantar, Palacete da Babilônia. Fonte: fotografia da autora.

Ao concluirmos este estudo, é possível afirmar que a relevância do ornamento no estudo da pintura mural decorativa fluminense se observa na sua participação ativa dentro do contexto compositivo das obras e, consequentemente, na sua contribuição para a análise estilística e tipológica das decorações pictóricas, as quais em muitos casos definem a própria função e estilo decorativo do espaço. Acreditamos, portanto, que as pesquisas no âmbito da pintura mural decorativa devem transitar concomitantemente nas esferas das temáticas narrativas e de seus componentes ornamentais.

NOTAS

- 1 Ana de Paula Torem é pintora-decoradora, realizando projetos de pintura mural decorativa com temáticas oitocentistas inspiradas nas gravuras de Frans Post e Rugendas, desde a década de 1990. Mestre em Artes e Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2005), é também pesquisadora associada à Fundação Casa de Rui Barbosa no projeto de pesquisa “A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: anatomia dos interiores”, na qual estuda as casas senhoriais e seus interiores, em especial as decorações fixas como a pintura decorativa, o estuque e o ornamento como parte importante dos programas decorativos e de suas características estilísticas. E-mail: torematelier@gmail.com.
- 2 HAVARD, Henry. *La peinture décorative au XIX^e siècle*: l'ouvre de V. P. Gallant. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1895. p. 1.
- 3 RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 155.
- 4 Sylvie Van Der Kelen é a atual diretora da tradicional escola belga de pintura decorativa, Institut Supérieur de Peinture Van Der Kelen, fundada em 1882 por Pierre Logelain como a primeira escola belga especializada em pintura de decoração, e posteriormente assumida por Alfred Van Der Kelen, em 1892. VAN DER KELEN, Denise. *La peinture décorative selon Van Der Kelen*. Turin: Éditions Vial, 2009. p. 21.
- 5 A partir da segunda metade do século XIX, anúncios de jornais e sobretudo do *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial*, do Rio de Janeiro, trazem uma nova categoria de pintores decoradores: os “pintores scenographicos”, como Frederico Steckel, ao qual é atribuída uma participação nas pinturas murais do Palácio do Catete.
- 6 MAYEUX, Henri. *La composition décorative*. Paris: Librairie d'Éducation Nationale, 1904. p. 76.
- 7 Ibid., p. 42.
- 8 Ibid., p. 42.
- 9 MEYER, Franz S. *Manual de ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 2.
- 10 MAYEUX, Henri. *La composition décorative*, p. 46.

- 11 MARIETTE, Pierre-Jean. *Abecedario de P. J. Mariette*. Paris: J.-B. Dumoulin, 1851. p. 119. O estilo *beraneisco* esteve extremamente em voga na França no século XVIII, e como ressaltava Jean Mariette “dos arabescos de Rafael, Berain criou uma maneira particular conforme o gosto da nação francesa, e ele foi tão bem-sucedido que até os estrangeiros adotaram seu gosto de ornamentos”. MARIETTE, Pierre-Jean. *Abecedario de P. J. Mariette*, p. 119.
- 12 MEYER, Franz S. *Manual de ornamentación*, p. 143.
- 13 LIMA, Solange Ferraz de. O trânsito dos ornatos: modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?). *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n. 1, 2008. p. 169.

Um olhar investigativo sobre pinturas parietais de casa senhorial da Campanha Gaúcha

Mônica de Macedo Praz¹

Carlos Alberto Ávila Santos²

INTRODUÇÃO

O trabalho aqui exposto vem na sequência das publicações intituladas “A Estância do Serro Formoso – Lavras do Sul-RS” e “Artes pictóricas das sedes de três estâncias da Campanha Gaúcha”, resultantes das apresentações no quarto e quinto Colóquio Internacional a Casa Senhorial: anatomia dos interiores, respectivamente.

Os artigos são parte da pesquisa para dissertação de mestrado cujo escopo trata das pinturas de parede e forro encontradas na casa-sede da Estância do Serro Formoso, inventariando-as, analisando-as e identificando suas técnicas. Desta forma, é exibido o modelo de fichamento, baseado no Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão (SICG), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que foi utilizado para a formulação do inventário. Este será incorporado ao texto final como apêndice, constituindo o principal recurso para o registro dessas pinturas, devidamente analisadas e catalogadas.

IDENTIFICAÇÃO DOS CÔMODOS COM PINTURAS PARIETAIS DECORATIVAS

Esta identificação é representada em planta baixa, usando o mesmo recurso visual da planta de zoneamento ou sistema distributivo.³ Para o reconhecimento dos cômodos com pinturas decorativas de parede, é usada uma coloração distinta das peças cujas intervenções cobriram ou mesmo alteraram as pinturas originais. A tonalidade rosa foi usada para assinalar os cômodos com pinturas preservadas e a tonalidade azul, para os cômodos que sofreram alteração. Além destas distinções, são nomeadas as peças através de letras para o primeiro caso e números para o segundo, com indicações indispensáveis na legenda. Desta forma, fica claro quais cômodos serão analisados, sendo os demais irrelevantes para esta pesquisa.

Do mesmo modo, são destacados os cômodos, segundo as artes pictóricas executadas no forro de madeira. É elaborada uma planta com colo-

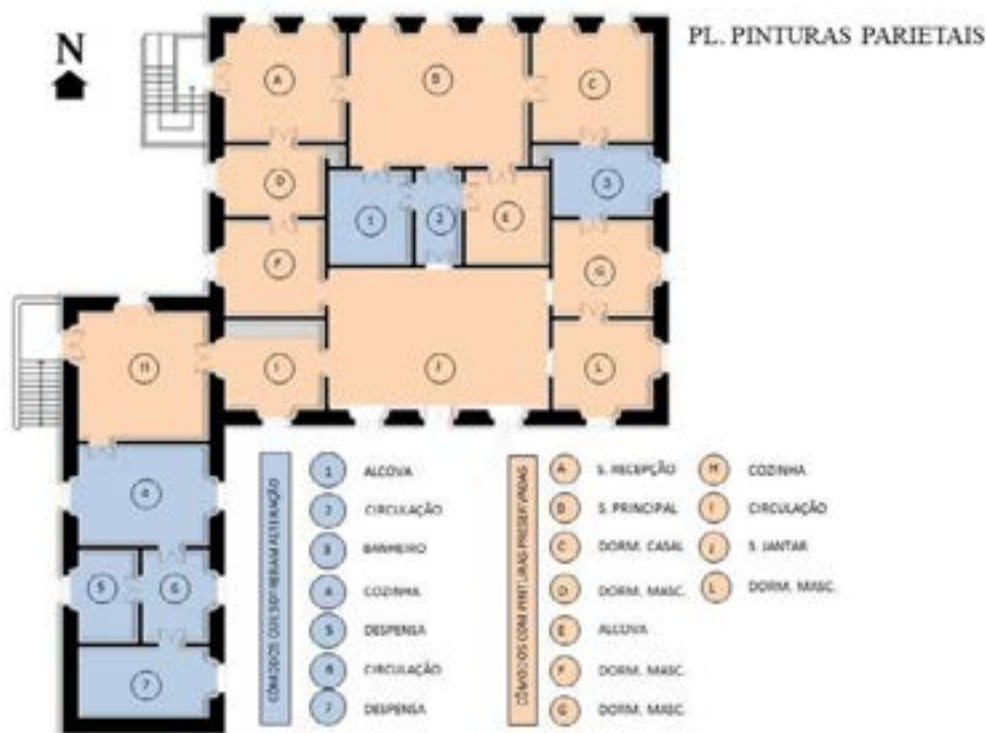


Figura 1 – Planta baixa indicando cômodos com pinturas parietais preservadas e alteradas. Fonte: desenho da autora a partir dos *softwares* AutoCad, 3D Studio e Power Point.

ração distinta entre as peças com pinturas originais, as que sofreram alteração e as que mantêm forro original sem pintura decorativa. A mesma tonalidade azul é usada para identificar os cômodos que não farão parte da pesquisa por terem sido alterados; o tom terroso para as duas peças em que não há certeza de se tratar de pintura feita à mão livre ou de nódulos e veios da própria madeira; o tom amarelado é usado para a cozinha por se tratar de uma peça da casa que preserva a pintura original de parede, com a técnica da escaiola, mas que teve o forro modificado; e a coloração acinzentada para os cômodos que mantêm as pinturas decorativas de interesse da pesquisa.

Feita a identificação zoneada da casa, o trabalho discorre sobre as técnicas pictóricas encontradas em cada repartição. Para o texto final da dissertação, cada ambiente será descrito com um breve histórico sobre seu uso original e atual, e em seguida com a análise da decoração pictórica. Para este artigo, são apresentadas algumas dessas pinturas, selecionadas a partir das técnicas utilizadas na sua execução, e não por cômodos.



Figura 2 – Planta baixa indicando cômodos com pinturas de forro preservadas e alteradas. Fonte: desenho da autora a partir dos softwares AutoCad, 3D Studio e Power Point.

OCORRÊNCIA DAS TÉCNICAS DE PINTURA DECORATIVA

Marmoreado e trompe l'oeil

Segundo Alves,⁴ a técnica do marmoreado pode ser aplicada em qualquer tipo de superfície. Consiste em imitar variadas pedras e resulta numa aparência semelhante à das escaiolas. A diferença se dá no processo de execução. Enquanto as escaiolas são obtidas através do manuseio das argamassas ainda frescas, às quais são adicionados os pigmentos e aplicadas as técnicas de efeitos ilusórios; para o marmoreado, as pinturas são feitas sobre superfície seca. Pode, então, servir de suporte para a sua produção: tecidos, madeiras, alvenarias, entre outros.

No Serro Formoso, a técnica aparece em dois momentos: no rodapé da sala de recepção e na seção inferior das paredes do salão principal, tal como são apresentadas as escaiolas em quase todos os cômodos.

Na sala de recepção, o rodapé original preservado foi confeccionado em madeira, recebendo, posteriormente, o tratamento com pintura. O fingido



Figura 3 – Detalhes do marmoreado no salão principal (vertical esquerda; superior direita) e na sala de recepção (inferior direita). Fonte: fotos da autora.

de pedra tem a coloração acinzentada para o fundo, sendo que veios e rajas da pedra foram representados em tons de bordô e marrom. Completando a ideia ilusória das seções de pedregulho, possui desenhos arredondados na cor bege, quase branca.

O outro caso em que o marmoreado está presente é no salão principal, ocupando a superfície parietal do chão à altura dos peitoris e replicando a ideia, presente nas escaiolas, de duas pedras sobrepostas e de linhas retas, adequando os desenhos às proporções de largura e altura dos painéis, com a representação de um friso que as separa do restante da área mural.

Este ambiente é o de maior expressão artística da casa, pelo número de elementos decorativos, todos obtidos através da pintura, e por sua coloração próxima da monocromia, em que aparece a predominância do rosa em suas diversas nuances. Tanto teto como paredes receberam representações de figuras com motivos florais e arabescos, estilizadas e figurativas, dentro da proposta de tons rosados que vão do quase branco ao bordô. Pode-se dizer que o marmoreado remete às escaiolas do restante da casa e que ambas as técnicas têm a intenção de fingir o acabamento em pedra, o que permite identificá-las como exemplos de *tromp l'oeil* alcançados por diferentes métodos de execução.

Escaiola e trompe l'oeil

A técnica da escaiola é a mais frequente na decoração pictórica da casa senhorial. Apresenta-se, invariavelmente, na seção inferior das paredes e é

delimitada pelas alturas dos peitoris. A mesma diagramação se dá em todas as ocorrências da técnica, representando duas secções de pedras de tamanhos distintos, sendo a maior como que fixada à parede e a menor incrustada nesta.

São perceptíveis as diferenças na qualidade da apresentação final das pinturas. As escaiolas presentes nos dormitórios masculinos são mais simples, quase rudes. Em alguns casos o efeito ilusório deixa a desejar, revelando, apenas, a intenção de fingimento dos mármore e das sobreposições destes. Tais evidências, ajuntadas ao teor de desgaste do estuque lustrado, levam à hipótese, ainda não comprovada, de que a produção pictórica nos aposentos dos homens tenha sido executada em época diferente das demais e por outros artífices.

A pintura decorativa feita no dormitório de casal corresponde a uma escaiola de melhor acabamento e encontra-se com o efeito lustrado preservado. Têm maior força ilusória os efeitos de rajas e veios da pedra que, segundo Fábio Alves,⁵ podiam ser conseguidos através de técnicas que utilizavam desde papel amassado até penas e esponjas marinhas. A tonalidade azul, que aparece nestes efeitos, denota a opulência da obra, uma vez que esses pigmentos eram obtidos através da extração de lápis-lazúli, rocha rara e onerosa de coloração azul intensa.

A escaiola da sala de recepção, no mesmo posicionamento das demais e composta pelo mesmo efeito de duas pedras sobrepostas, exibe-se com tonalidade



Figura 4 – Detalhes das escaiolas dos quatro dormitórios masculinos. Fonte: fotos da autora.



Figura 4 – Detalhes das escaiolas dos quatro dormitórios masculinos. Fonte: fotos da autora.

bege clara no fundo e com efeitos esponjados na cor laranja, além de rajados e veios nas cores ocre, marrom e bordô. Marcando a separação entre os dois fingidos de pedra, a pintura imita um friso em alto relevo e abaulado que acompanha o contorno do simulacro menor, cujos cantos apresentam-se chanfrados.

O escaiulado ainda aparece na sala de jantar. Neste cômodo, os tons pastéis foram eleitos para imitar mármore. Há uma preocupação em arrematar os desenhos com contornos mais elaborados. Assim, o simulacro menor sobrepõe-se ao maior, lembrando um medalhão, pois possui cantos arredondados. Os efeitos dos rajados e veios da pedra formam linhas diagonais imaginárias perspectivadas a um ponto de fuga central do desenho, o que causa um efeito visual de tridimensionalidade. A ideia de seção de pedra, porém, é causada pela linha fina e escura que divide o desenho em quadriláteros, fazendo parecer uma união de junta seca. Esta escaiola é arrematada na borda superior por uma faixa decorada com motivo floral feita em estêncil. Esses florais remetem a *art nouveau*, reforçando o indicativo da temporalidade da pintura. Provavelmente esta produção pictórica foi executada posteriormente à data de construção da casa e a partir da intervenção ocorrida em 1919.⁶

Estêncil

Todos os elementos estilizados ou figurativos que aparecem na casa senhorial foram executados a partir da técnica do estêncil. Segundo Alves,⁷

esse método era largamente utilizado para ornamentações pictóricas do século XIX na imitação de tecidos e papéis de parede, e podia ser usado para cobrir toda a superfície mural ou em faixas decorativas, como no caso do Serro Formoso. Os moldes vazados eram desenhados e recortados à mão, e confeccionados em metal, madeira fina ou, mesmo, papelão.

O estêncil, por oferecer infinitas variações de temas e pela facilidade de manuseio da técnica, atravessa o tempo. Na contemporaneidade, é um recurso frequente. A evolução do método está atrelada ao desenvolvimento químico das tintas e à elaboração dos moldes, a maioria confeccionada em acetato, cujos desenhos são produtos fabris de equipamentos de corte à laser.

As ornamentações apresentadas em estêncil costumam ter diferenças de acabamento. Conforme Praz,⁸ as pinturas encontradas no casario pelo-tense do século XIX eram finalizadas por meio do preenchimento das lacunas deixadas pelos moldes vazados. Já nas edificações urbanas da região da Campanha, como Bagé e Lavras do Sul, as figuras ficavam seccionadas e sem preenchimento dos espaços em branco.

Nas alcovas, as faixas adornadas sob a técnica do estêncil se encontram logo acima das escaioles e junto às cimalthas, tendo seus desenhos rebatidos. Novamente, aparecem motivos florais estilizados com tendência *art nouveau*.



Figura 6 – Detalhes de estêncil na alcova (acima esquerda e direita), no salão principal (no meio esquerda e direita) e na sala de jantar (embaixo). Fonte: fotos da autora.

Além das faixas espelhadas, o estêncil foi utilizado para duas composições florais. A primeira, na seção inferior da parede, com folhagens estilizadas em tons de verde-escuro e flores brancas. E a segunda, junto à decoração de rodaforno, com arranjos em buquês nas mesmas cores e representados por lírios, que simbolizam a virgindade e a pureza.

No salão principal, os motivos florais e os arabescos aparecem logo acima dos marmoreados e na decoração de rodaforno junto às cimalthas. Seguem a padronização de cores, acrescentando o ocre para alguns arabescos. Neste caso, único no Serro Formoso, alguns desenhos foram completados à mão livre após a retirada do estêncil, como forma de acabamento, enquanto outros seguiram a tendência do restante da casa.

Na sala de jantar, como citado anteriormente, o estêncil completa a escaiola em uma faixa decorada, separando-a do restante da parede, que atualmente conta com pintura monocromática na cor bege. O motivo floral, de inspiração *art nouveau*, lembra flores campestres com arremates dos miolos e matizes das pétalas feitos posteriormente à mão livre.

Trompe l'oeil e pintura à mão livre em forro de madeira

Os forros, todos em madeira, da casa senhorial receberam pintura artística, valorizando-os e conferindo maior requinte aos ambientes.⁹

Na sala de recepção, os tons acastanhados, naturais das madeiras, são mantidos na pintura decorativa. O forro é delimitado por um contorno no qual as tábuas acompanham o sentido linear das paredes e no qual aparece a técnica do *trompe l'oeil* na imitação de um trabalho feito em marchetaria, mas que, na verdade, é uma pintura feita com instrumentalização que finge lâminas de madeiras de tons castanho-escuros que se cruzam em “x”. Na área central do forro, as tábuas estão dispostas em sentido longitudinal, ou seja, acompanhando as laterais de maior medida linear da peça, e são paralelas entre si. Essas tábuas se alternam entre reentrantes e salientes. Nas reentrantes, há um tratamento artístico de pintura à mão livre, imitando nódulos de madeira que seguem uma padronização de tamanho e distribuição pela tábua. Nas reentrantes, a técnica do *trompe l'oeil* aparece nas linhas retas que formam figuras triangulares nas pontas das tábuas e uma linha reta que une os vértices dessas formas, dando a ilusão de um prisma que atribui ao forro ideia volumétrica.

Na sala de jantar, repetem-se os tons acastanhados. Há, novamente, um trabalho diferenciado das tábuas que emolduram o forro. Através de instrumentalização, são desenhadas/pintadas linhas imitando veios da madeira em diagonais que alternam tons claros e escuros, atribuindo ao emoldurado o efeito de “espinha de peixe”. Na área central do forro, as tábuas estão dispostas no sentido transversal, ou seja, no de menor medida linear do espaço. A pintura das madeiras é toda feita à mão livre e obedece a um padrão



Figura 7 – Detalhes de forro de madeira na sala de recepção (esquerda vertical), na sala de jantar (superior direita) e em um dos dormitórios (inferior direita). Fonte: fotos da autora.

de desenho que se repete de quatro em quatro tábuas, sendo a primeira com linhas longitudinais, a segunda com veios longilíneos, a terceira com linhas longitudinais e a quarta com nódulos arredondados. A alternância sucessiva na padronagem leva à hipótese do uso de um gabarito na confecção da pintura artística deste forro.

Os forros do dormitório de casal e dos dormitórios masculinos repetem suas estéticas. Todos em encaixe do tipo “saia e camisa”, em que as tábuas se alternam em reentrância e saliência, conforme Ávila, Gontijo e Machado.¹⁰ É respeitada a coloração natural das madeiras, fazendo com que a pintura varie entre tons acastanhados claros e escuros.

Estêncil sobre forro de madeira

O forro do salão principal difere do restante da casa em sua coloração e pintura artística. Desta vez, os tons acastanhados, próprios dos madeirames, dão lugar ao rosado predominante na decoração do ambiente e, em vez da imitação de nódulos e veios de madeira, a pintura comporta desenhos figurativos e estilizados, com referências campestres e *art nouveau*. A diagramação da pintura do forro é simétrica e divide os desenhos em quadriláteros, cujo retângulo central é maior e do qual pende o lustre, e seis arranjos menores, dispostos nas laterais transversais e longitudinais, repetem os motivos ornamentais. Marcando a divisão entre as figuras geométricas, duas faixas paralelas foram pintadas em rosa mais escuro.



Figura 8 – Detalhe do forro do salão principal. Fonte: fotos da autora.

Cada uma das figuras geométricas emoldura um friso composto por elementos sinuosos que se entrelaçam como elos de uma corrente, pintados em amarelo/dourado sobre um fundo bordô. No interior de cada seção de cor rosa claro, arranjos florais sinuosos exploram acantos e palmetas pintados com tinta bordô. O retângulo que marca o centro da decoração apresenta um desenho maior e mais elaborado, com as mesmas características formais. Nas bordas, guirlandas de flores do campo utilizam múltiplas cores, com diferentes tons de azul, rosa e bordô. Estas guirlandas florais parecem emergir de uma forma que lembra uma cesta estilizada; filetes traçados em diagonais cruzados em tom de amarelo sugerem as palhas do trançamento artesanal. Todos os elementos foram executados com auxílio de moldes vazados com posterior acabamento à mão livre.

O INVENTÁRIO

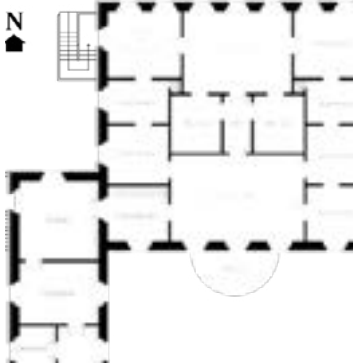
De posse dos registros fotográficos, devidamente eleitas as imagens e analisadas as técnicas em todos os cômodos da casa senhorial, é feito o fichamento que gera o inventário.

Este inventário é apresentado no texto da dissertação como apêndice e constitui o principal meio de registro da produção pictórica do bem em questão, contribuindo, desse modo, como forma de preservação do patrimônio.

O modelo das fichas segue o padrão sugerido pelo Iphan no sistema SICG, comumente utilizado para catalogar bens imóveis.

Primeiramente, é elaborada uma ficha de apresentação do edifício com dados de identificação como: localização, uso, pertença etc. No Quadro 1, foi reproduzida a ficha de apresentação do bem imóvel.

Quadro 1 – As decorações pictóricas da casa senhorial da Estância do Serro Formoso. Lavras do Sul, RS.

LOCALIZAÇÃO: Zona rural. Lavras do Sul. RS – Campanha Gaúcha Latitude: 30°36'40.87"S. Longitude: 53°51'55.42"O CRONOLOGIA: 1858 – Provável ano de construção. Intervenções conhecidas: 1919 – Reforma arquitetônica e redecoração interna. 1960 – Algumas alterações arquitetônicas (como adaptação para banheiro no corpo da casa). CONSTRUTOR: (profissão, nome, país de origem). Projeto e construção: Construtor francês. ESTILO ARQUITETÔNICO: Ecletismo historicista. USO ORIGINAL: Residencial. USO ATUAL: Residencial. DATA DO LEVANTAMENTO: 2017/ 2018. AUTOR DO LEVANTAMENTO: Mônica de Macedo Praz.	ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO IMÓVEL: (bom, regular, ruim, especificar). Bom: preservado. Habitado. Em constante manutenção. TÉCNICAS: Escaiola, estêncil, trompe l'oeil, marmoreado, pintura à mão livre. ESTADO DE CONSERVAÇÃO DAS PINTURAS MURAIS INTERNAS: Bom em alguns casos: considerando a maioria das pinturas resultantes da intervenção datarem de 1919 e serem preservadas desde então. Regular: em alguns cômodos, o desgaste sofrido pela ação do tempo fica visível. Ruim: Algumas pinturas sofreram intervenções inadequadas. Em alguns ambientes existem apenas resquícios da decoração mural original.
	Planta baixa 

TÉCNICAS DE PINTURAS MURAIS ENCONTRADAS

1 (x) escaiola	3 (x) trompe l'oeil
2 (x) estêncil	4 (x) marmoreado

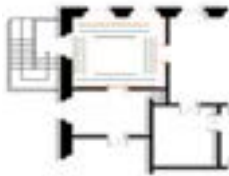
TÉCNICAS DE PINTURAS DE FORRO E TIPOS DE ENCAIXES ENCONTRADOS

1 (x) trompe l'oeil	1 (x) saia e camisa
2 (x) estêncil	2 (x) apainelado
3 (x) pintura à mão livre	

Por se tratar de bens integrados à arquitetura, é preciso adaptar o método. Neste sentido, as publicações de dissertações sobre o mesmo tema que contribuem para esse fim são aqui referenciadas: Rozisky,¹¹ que elencou e registrou os forros confeccionados em estuque de um casario pelotense do século XIX; Alves,¹² que trabalhou com as pinturas murais de edificações ecléticas também na cidade de Pelotas; e Domingues,¹³ que registrou e catalogou a presença de ladrilhos hidráulicos das calçadas e edificações da mesma cidade. Todos estes trabalhos contam com um inventário dos objetos de suas investigações, que consistem em bens integrados à arquitetura.

Foi acrescentada uma pequena planta indicativa no canto superior esquerdo de cada ficha, destacando o cômodo tratado e algumas alterações no modo de descrever as técnicas. Essas fichas são elaboradas por peças numeradas e identificadas quanto ao uso, seguindo nomenclatura da planta de zoneamento.¹⁴ É apresentada uma ficha das pinturas de parede, em seguida uma ficha das pinturas de forro para o ambiente número um, a seguir uma ficha das pinturas de parede e uma das pinturas de forro para o ambiente número dois, e assim sucessivamente. Seguem fichas como exemplo.

Todas as fichas têm caráter descritivo. Por isso, as técnicas voltam ao corpo do texto para análises formais, segundo Wölfflin,¹⁵ e para análises iconográficas e iconológicas, segundo Erwin Panofsky.¹⁶ Como exemplo, uma breve análise de uma das alcovas mostra o quanto a pintura decorativa retratava o modo de vida da época, da mesma forma que poderia influenciar no comportamento das pessoas. A postura cabível e desejável para filhas solteiras, à época em que a família do visconde do Serro Formoso residia na casa senhorial,¹⁷ era pautada na obediência aos pais, no recato, no recolhimento, na castidade e no cotidiano de devoção católica. Vale a ressalva de que mesmo que a pintura preservada não seja primária, as características estéticas de cada cômodo foram mantidas quando das intervenções arquitetônicas, segundo entrevista realizada com a atual proprietária, trineta do visconde.¹⁸ Portanto, elementos como os arranjos

PAREDES	
ESCAIOLA/TROMPE L'OEIL/MARMOREADO	
AMBIENTE Nº 1 – Sala de recepção    	AUTOR: Desconhecido.
	ESTRUTURA: Alvenaria de tijolos cerâmicos.
	SUPORTE: Provavelmente cal, areia e cimento.
	TÉCNICAS: 1, 3 e 6
	ESTADO DE CONSERVAÇÃO: (bom, regular, ruim, especificar): Bom. As pinturas estão preservadas e limpas. 
Escaiola: a técnica é rebatida na seção inferior de todas as paredes, delimitada pela altura dos peitoris das janelas e em formas retangulares dispostas no sentido horizontal ou vertical, que se adaptam aos fragmentos dos muros. O restante das superfícies murais foi pintado na cor bege. Há uma linha horizontal em ocre escuro, como que feita em uma única pincelada, que divide as duas áreas. O fingido de mármore dá a ideia de duas placas distintas da pedra, sendo uma maior, de tonalidade mais escura, que circunda outra menor, de tonalidade mais clara, como uma incrustação. O simulacro mais escuro é pintado com fundo bege-claro e com veios em laranja e ocre. Com pouca frequência, aparecem rajadas de tonalidade ocre-escura. A placa central, de cantos chanfrados, apresenta fundo bege-claro com estrias nas tonalidades laranja e ocre, e rajadas em tonalidades ocre-escuras. Trompe l'oeil: a técnica aparece na forma retangular que emoldura a falsa pedra central. A ilusão volumétrica é dada através do efeito de luz e sombra da pintura com tonalidades claras e escuras da cor ocre. Marmoreado: a técnica está presente nos rodapés, em fingidos de mármore de fundo cinza-escuro com veios de tons cinza-claros, e em algumas rajadas em bordô.	

FORRO	
ENCAIXE APAINELADO / TROMPE L'OEIL / À MÃO LIVRE	
AMBIENTE Nº 1 – Sala de recepção	AUTOR: Desconhecido.
 	ESTRUTURA: Madeira.
	SUPORTE: Madeira.
	ENCAIXE: 2 TÉCNICA: 1
	ESTADO DE CONSERVAÇÃO: (bom, regular, ruim, especificar): Bom. Em bom estado de limpeza e conservação.
 Encaixe apainelado: o forro/suporte é feito com o encaixe de tábuas que alternam reentrâncias e saliências. Trompe l'oeil: o forro é pintado em tons claros e escuros do ocre. Nas tábuas reentrantes, filetes traçados num tom de marrom avermelhado emolduram uma área central, cuja pintura ilusória imita os veios da madeira. Um filete de cor prateada realça o encaixe apainelado. No rodaforno e nas tábuas salientes, o efeito enganador sugere um trabalho de marchetaria. No rodaforno, simula frisos sobrepostos em tons ocre-escuro que margeiam as tábuas de fundo ocre-claro e se cruzam em “x”. Na área central, a decoração pictórica imita os veios da madeira. Nas tábuas salientes, os filetes traçados em marrom-avermelhado e a utilização de claros e escuros do ocre simulam prismas em relevo com vértices triangulares. Pintura à mão livre: a técnica aparece nos desenhos de nódulos e veios de madeira.	



Figura 9 – Detalhes da pintura decorativa na alcova (esquerda) e em um dormitório masculino (direita). Fonte: fotos da autora.

florais e as próprias cores confirmam a ideia de influência comportamental. O azul-celeste é escolhido como tonalidade de fundo para receber a pintura decorativa. Os motivos de flores remetem à sensibilidade feminina. Sobretudo as guirlandas e os buquês, que parecem pender do alto das paredes junto às cimbalhas, têm o propósito de lembrar às usuárias do cômodo a entrega virginal que deveriam ter, uma vez que a flor eleita para a ornamentação é o lírio branco, símbolo de pureza e castidade, e o buquê, um adorno próprio das noivas nas cerimônias de casamento.

Os adjetivos relacionados à feminilidade ficam ainda mais evidentes, ao comparar as alcovas aos aposentos masculinos. Estes são apresentados com formalidade sóbria e sem pintura decorativa, a não ser as escaiois. Os dormitórios dos homens refletem a rigidez e a seriedade da alma masculina, forjada para tempos de conflitos armados que exigiam virilidade e bravura dos rapazes desde a mais tenra idade. Prova disto, está na participação dos filhos do visconde, todos com patentes militares, na Guerra do Paraguai.¹⁹

COMPARAÇÕES DAS TÉCNICAS APLICADAS E SEUS RESULTADOS

A pesquisa também se estende sobre comparações das técnicas presentes no casario urbano de Pelotas, em cidades da região da Campanha, como Bagé e Lavras do Sul, e a casa senhorial do Serro Formoso.

A estética eclética, segundo Santos,²⁰ trouxe a influência de adornar não somente as fachadas, mas os ambientes internos das edificações. Começando na Europa, ela acabou por se difundir em países de periferia como o Brasil, chegando até mesmo a regiões fronteiriças como a região da Campanha. Cidades como Bagé, Caçapava e Lavras do Sul enriqueceram seus acervos arquitetônicos com exemplares da nova linguagem desde 1870.



Figura 10 – Detalhes de estêncil na residência do barão de Butuí, em Pelotas (esquerda), e no Serro Formoso (direita). Fontes: *Decorações murais* (esquerda); foto da autora (direita).

Para este trabalho, a fim de exemplificar, são exibidos alguns comparativos, segundo critérios formais encontrados através de análise organoléptica.

A antiga residência do barão de São Luís em Pelotas, que atualmente integra o conjunto arquitetônico preservado por tombamento, possui adorno elaborado a partir da técnica do estêncil e semelhante ao da casa senhorial do Serro Formoso. Ainda que não apresente as mesmas evocações subjetivas, como a alcova, tem clara intenção de valorizar a parte interna da edificação. De acordo com Alves,²¹ as pinturas configuram um recurso funcional para esconder manchas causadas pela umidade das paredes, uma vez que tijolos de barro deixavam transparecer essas marcas para além da cobertura de pintura caiada.

Também é possível observar que o forro de madeira, nos objetos em comparação, tem o mesmo tipo de encaixe “saia e camisa”.

A residência do barão de Butuí, outro acervo do patrimônio arquitetônico de Pelotas, tem pintura feita com a técnica da escaiola e é muito semelhante à do Serro Formoso. Ambas têm tratamento monocromático e em tons acinzentados para auxiliar na imitação de pedra e da disposição das peças em “junta seca”. A ausência de adornos mais sofisticados e elaborados, como figuras feitas em estêncil ou maior uso de cor, é atribuída à hierarquização dos ambientes, comum no século XIX. Por se tratar de cômodos de serviço como as cozinhas, o requinte da decoração dá lugar à simplicidade.

Os forros confeccionados em madeira também geram boa gama de comparações. Elencar as semelhanças e diferenças entre as técnicas executadas e o resultado final dos tratamentos permite aproximar a investigação não apenas do modo de fazer da época, mas também do tipo de instrumentalização utilizado e das preferências formais representadas, que em todos os tempos obedecem a um padrão de “moda”, tanto nos estilos artísticos como nas linguagens arquitetônicas.²²

O forro da sala de jantar da antiga residência do senador Joaquim Assumpção, em Pelotas, guarda semelhanças formais e de técnicas de execução, se compa-



Figura 11 – Detalhes das escaiolas das cozinhas na residência do barão de Butuí, em Pelotas (esquerda), e no Serro Formoso (direita). Fonte: *Decorações murais* (esquerda); foto da autora (direita).

rado ao forro correspondente ao mesmo cômodo da casa senhorial do Serro Formoso. Os tons acastanhados que valorizam as madeiras e a pintura que finge uma nova disposição das tábuas são encontrados nas duas ocorrências, além da imitação de veios e nódulos que completam o requinte formal dos interiores.

O valor de comparação avança para além das questões de execução de técnica e de semelhanças formais para avaliar a diagramação dos desenhos de teto, ainda que confeccionados com diferentes materiais. É o caso da comparação entre o forro adornado em estuque da sala de música da residência do conselheiro Antunes Maciel, atual Museu do Doce de Pelotas, e o forro de madeira decorado por pintura do salão principal da casa senhorial. Nos dois casos, repete-se a simetria que divide a área do quadrilátero em seis seções, cujos quatro cantos se inscrevem em um espaço de configuração quadrada, restando figuras retangulares entre eles, as quais acompanham as dimensões do espaço adornado, ou seja, do próprio teto, com dois retângulos menores no sentido transversal à peça e dois maiores no sentido longitudinal. A forma retangular maior é centralizada na diagramação geral, de cujo centro pende o lustre.

Ambos os ambientes serviam a saraus e reuniões sociais. Por seus proprietários serem figuras influentes, suas residências abrigavam vultos importantes do cenário nacional não só em ocasiões festivas, mas também para tratar de assuntos de cunho social e político, em estratégias de guerra ou mesmo sobre a temática abolicionista.



Figura 12 – Detalhes de forro de madeira das salas de jantar na residência do senador Joaquim Assumpção em Pelotas (esquerda) e no Serro Formoso (direita). Fontes: foto de Carlos Alberto Santos (esquerda) e da autora (direita).



Figura 13 – Detalhes dos forros diagramados da sala de música da residência do conselheiro Antunes Maciel em Pelotas (esquerda) e do salão principal do Serro Formoso (direita). Fonte: *Arte decorativa* (esquerda); foto da autora (direita).

Neste contexto, os interesses de quem figurava na vida pública do país encurtavam distâncias, ligando o centro urbano de uma cidade promissora como Pelotas à região rural da fronteira meridional brasileira. Esta proximidade tem seus reflexos na arquitetura, que fez transparecer o modo de vida e a intenção de mostrar opulência e poderio econômico de seus proprietários.²³

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa para a dissertação de mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural, intitulada *As decorações pictóricas da casa senhorial da estância do Serro Formoso. Lavras do Sul. RS*, vem se desenvolvendo de acordo com as etapas previstas, com idas a campo e investigação documental e bibliográfica. No decorrer do estudo, surgem recortes que geram trabalhos como o aqui apresentado.

O grupo de pesquisa “Casas senhoriais e seus interiores: estudos luso-brasileiros em arte, memória e patrimônio” oportuniza a apresentação do tema nos colóquios internacionais promovidos anualmente, com as devidas publicações. Com participação a partir do quarto colóquio, a pesquisa traz inovações, atualizando a temática das pinturas decorativas da casa senhorial da Campanha Gaúcha.

Presentemente, o escopo da investigação residiu nas interpretações das análises organolépticas feitas no local e das imagens do arquivo fotográfico. Para isso, a valoração por comparação fez-se um recurso que norteia tais ações.

Avaliações da integridade da superfície lustrada das escaíolas; da diagramação dos desenhos dos forros; dos elementos figurativos trabalhados em pintura na casa senhorial, ou em estuque no casario pelotense; da replicação dos motivos inspirados em formas da natureza executados sob a técnica do estêncil; das referências campestres e *art nouveau* etc. possibilitam comparações e respondem perguntas geradas no começo da pesquisa, levando a hipóteses relacionadas aos métodos de execução das técnicas, artífices e datação das pinturas.

O inventário que compõe a dissertação constitui o principal instrumento de arquivamento de dados para a posteridade. Este é elaborado por meio das fichas adaptadas do sistema SICG do Iphan, que descrevem as pinturas e as técnicas de execução encontradas, cômodo por cômodo.

Desta forma, os bens integrados à arquitetura do Serro Formoso têm seu registro devidamente analisados e catalogados para o acervo do patrimônio cultural e arquitetônico do país. A pesquisa contribui com a comunidade acadêmica, trazendo à luz da ciência um dos raros exemplares da produção pictórica do meio rural do Rio Grande do Sul, do século XIX e início do XX.

NOTAS

- 1 Mônica de Macedo Paz é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente, compõe o grupo de pesquisa “Casas senhoriais e seus interiores: estudos luso-brasileiros em arte, memória e patrimônio”, núcleo de Pelotas. Dedicar seus estudos às artes pictóricas de casas de fazenda do Rio Grande do Sul, do século XIX e início do XX. E-mail: monicampraz@gmail.com.

- 2 Carlos Alberto Ávila Santos é professor do Centro de Artes da UFPel. Licenciado em educação artística pelo Instituto de Artes da UFPel. Especialista em arte-educação pelo Instituto de Artes da UFPel. Especialista em cultura e arte barroca pelo Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. Mestre em história, teoria e crítica da arte pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em arquitetura e urbanismo – área de conservação e restauro – pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: betosant@terra.com.br.
- 3 PRAZ, Mônica de Macedo. A Estância do Serro Formoso – Lavras do Sul-RS. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL CASA SENHORIAL-ANATOMIA DE INTERIORES, 4., 2017, Pelotas. *Anais...* Pelotas: UFPel, 2017.
- 4 ALVES, Fábio Galli. *Decorações murais: técnicas pictóricas de interiores*. Pelotas/RS (1878-1927). 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.
- 5 ALVES, Fábio Galli. *Decorações murais*, p. 41.
- 6 PRAZ, Mônica de Macedo. A Estância do Serro Formoso – Lavras do Sul-RS.
- 7 ALVES, Fábio Galli. *Decorações murais*.
- 8 PRAZ, Mônica de Macedo. A Estância do Serro Formoso – Lavras do Sul-RS.
- 9 Ibid.
- 10 ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- 11 ROZISKY, Cristina Jeannes. *Arte decorativa: forros de estuques em relevo*. Pelotas, 1876/1911. 2014. 215 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.
- 12 ALVES, Fábio Galli. *Decorações murais*.
- 13 DOMINGUES, Andréa Jorge do Amaral. *Ladrilhos hidráulicos: bens integrados aos prédios tombados de Pelotas-RS*. 2016. 121 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.
- 14 PRAZ, Mônica de Macedo. A Estância do Serro Formoso – Lavras do Sul-RS.
- 15 WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- 16 PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- 17 PRAZ, Mônica de Macedo. A Estância do Serro Formoso – Lavras do Sul-RS.
- 18 Informação fornecida por Vera Lúcia de Macedo Alves, durante entrevista concedida em Lavras do Sul, em abril de 2017.
- 19 PRAZ, Mônica de Macedo. A Estância do Serro Formoso – Lavras do Sul-RS.
- 20 SANTOS, Carlos Alberto Ávila. *Ecletismo em Pelotas: 1870-1931*. Pelotas: Ed. UFPel, 2014.
- 21 ALVES, Fábio Galli. *Decorações murais*.
- 22 JONES, Owen. *A gramática do ornamento*. São Paulo: Ed. Senac, 2010.
- 23 GUTIERREZ, Ester J. B. *Negros, charqueadas & olarias: um estudo sobre o espaço pelotense*. Pelotas: Ed. UFPel; Porto Alegre: Livraria Mundial, 1993. Cf. também, PRAZ, Mônica de Macedo. A Estância do Serro Formoso – Lavras do Sul-RS.

Papel de parede e as casas senhoriais: a Casa da Hera como exemplo

Carlos Gonçalves Terra¹

Katia Maria de Souza²

Estudar os bens integrados das casas senhoriais é sempre instigante, porque na maioria das vezes certos bens como os papéis de parede se perderam ou foram substituídos por outros similares ou com outro padrão, e isso nos faz rever arquivos ou documentos do período. Em muitos casos, a qualidade deixa a desejar, por se tratar de cópias mal executadas, desenhos que são bem diferentes na sua forma, linha e cor, e até de técnicas diferentes.

A história do papel de parede nos remete a outras culturas, como a China, pois foi lá que no ano 200 a.C. ele foi inventado. Chegou ao Ocidente pelo comércio dos árabes, que aprenderam como produzi-lo, e, já na Idade Média, era usado ainda de forma simplificada e, em muitos casos, como um talismã ou para cobrir aberturas nas paredes. Cada país tem sua própria história da confecção de papéis – França, Inglaterra, Itália, Espanha, Portugal, entre outros. A produção de cada um foi importante, pois neles surgiram padrões que foram usados e que se difundiram.

Na Inglaterra, originários do século XVI, os primeiros papéis de parede foram usados para decorar o interior de armários e salas menores nas casas dos mercadores, em vez das grandes casas da aristocracia. Mas, no início do século XX, ele estava sendo usado em todos os lugares, nos corredores, cozinhas, banheiros e quartos, bem como nas salas de recepção, e era comum tanto nas casas mais ricas quanto nas mais pobres. Durante a maior parte de sua história, o papel de parede foi considerado um dos componentes inferiores das artes decorativas. Frágil, efêmero e fácil de substituir, ele muitas vezes desapareceu do registro histórico.

A história do papel de parede não se concentra somente numa relação de padrões e desenhos ornamentais, pois por meio dela podemos verificar as mudanças na tecnologia e nos modelos de consumo e do gosto doméstico.

A França construiu sua primeira fábrica e tornou-se a mais promissora produtora de papéis de parede da Idade Média. No século XIII, o papel de parede começou a ser produzido na Itália. Durante os 200 anos seguintes, a fabricação de papel de parede espalhou-se pela maioria dos países europeus, alcançando a Rússia no século XVI e a América e o Canadá no século XVII.

Na Europa e na China, o papel de parede pintado precedeu o impresso. No século XVIII, era elegante o seu uso nas casas francesas. Antes disso,

quando Luís XIV proibiu sua importação para a França, ele acidentalmente deu impulso à produção do papel no país. Fábricas que produziam esses produtos começaram a ser inauguradas, sendo a primeira na França. Começou uma grande mudança na produção, que alcançou alto requinte na sua execução. No começo do século XVIII, os papéis de parede coloridos predominavam, substituindo os em preto e branco. Padrões floridos e papéis chineses pintados à mão tornaram-se objetos de intenso desejo. Importada com grande sucesso do Oriente, a decoração chinesa foi considerada pela elite a mais deslumbrante e detalhada. Segundo John Pile: “A importação de papéis de parede chineses começou no século XVIII e gradualmente se tornou o elemento favorito para os ambientes mais requintados dando a eles um exótico clima oriental”.³

O papel europeu foi liderado pela manufatura de Jean-Baptiste Réveillon, na virada para o século XIX, o grande período do papel pintado francês. Deve-se levar em conta que o papel de parede foi por muito tempo nocivo à saúde das pessoas, devido aos produtos químicos usados principalmente na sua cola. Era um revestimento muito caro, taxado com altos impostos e exigia muita mão de obra para ser produzido. Somente em 1802, foi inventada uma máquina que produzia folhas de papel contínuas e extensas, com 60 centímetros, o que exigia que o papel fosse emendado com muita habilidade.

No Brasil, a importação se iniciou de forma lenta no início do século XIX, tomando impulso na segunda metade do século, e foi trazido pelos imigrantes europeus. Muitas residências usaram o papel de parede como decoração, algumas mantêm resquícios dessas aplicações e, em outras, por conta de reformas sucessivas, eles se perderam.

A nossa proposta é nos determos na Casa da Hera, espaço arquitetônico que tem sua história iniciada na primeira metade do século XIX, pois em 1836 já existe referência à casa em uma planta da Vila de Vassouras, editada no mesmo ano.

A Casa da Hera é um museu-casa considerado um exemplar significativo de habitação e está inserido no núcleo urbano da cidade de Vassouras do período áureo da produção cafeeira do Vale do Paraíba fluminense. Tombada em 1952 como patrimônio histórico nacional, a Casa da Hera é a única residência da região que mantém, desde a época, o mesmo mobiliário e o tratamento praticamente original de seu interior, no qual se destacam os salões principais, chamados Salão Amarelo e Salão Vermelho, respectivamente o salão de baile e a sala de reunião masculina.

Essa denominação a partir de cores se dá por conta dos elementos decorativos que constituem estes espaços, com destaque para os papéis de parede. A decoração também se faz notar em outros ambientes da casa onde se alternam a pintura decorativa e a aplicação de papel de parede, reproduzindo um repertório decorativo típico das casas nobres de meados do século XIX.

São estes papéis que ainda precisam ser estudados para verificar sua procedência e data exata de aplicação. Pretende-se apresentar neste trabalho sua técnica e seu padrão decorativo. Acreditamos que, com esse exemplo, mapearemos mais uma das residências senhoriais que usaram papel de parede no Brasil.

A residência apresenta uma solução construtiva trazida da tradição mineira, na qual há a construção em estrutura autônoma de madeira. É assentada sobre muros de pedra ou baldrames. As paredes externas são em adobe. Entre os esteios de madeira para o enquadramento dos vãos e a fixação das janelas, estão assentadas pedras. Este conjunto auxilia na sustentação das tesouras da cobertura em telha cerâmica capa e canal. Internamente, as paredes são de pau a pique e apoiadas diretamente sobre o piso de assoalho. Os forros são em tábuas de madeira do tipo saia e camisa. A casa tem na sua composição 69 janelas que iluminam a maioria dos cômodos.

Joaquim Teixeira Leite e Anna Esméria Teixeira Leite, quando se casaram, em 1843, passaram a morar na casa. Pelo que se tem publicado, sabemos que

Joaquim modificou a casa original, com sua fortuna advinda dos negócios cafeeiros. Foi provavelmente ele que definiu as quatro áreas nas quais os cômodos estão divididos: uma área exclusiva aos negócios; uma área íntima para uso exclusivo da família; uma área de serviço; e uma ala social.⁴

Acreditamos que, a partir desse momento, a casa começou a sofrer modificações com o objetivo de acompanhar o modismo do período e destacar o *status* social de seus proprietários, o que talvez ajude a compreender por que alguns aposentos foram recobertos com os primeiros papéis de parede. Ainda não foi encontrada documentação que nos aponte o ano correto do revestimento das paredes, bem como não sabemos se foram colocados ao mesmo tempo.

Em 1850, nasceu, em Vassouras, Eufrásia Teixeira Leite, que morou com seus pais na Casa da Hera. Neta dos barões de Itambé e do Campo Belo, conviveu com a sociedade da época, morou vários anos em Paris e acumulou grande fortuna. Morreu em 1930 no Rio de Janeiro e foi enterrada em Vassouras. No seu testamento, por não possuir herdeiros, deixou a Casa da Hera aos cuidados do Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus. No testamento em seu primeiro item diz:

a) Com clausula de inalienabilidade absoluta e insubrogabilidade em outros bens de qualquer natureza, a minha chácara situada na Cidade de Vassouras, no Estado do Rio de Janeiro, herdada dos meus finados paes, constituída por casa de moradia e terras em grande parte cultivadas com árvores frutíferas, com os todos moveis, objetos, livros da biblioteca, que foi do meu finado pae, quadros, louças e utensílios existentes na casa de morada da mesma chácara.⁵

Em 1965, foi assinado um convênio entre o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), e as Missionárias do Sagrado Coração de Jesus, o qual permitia a abertura da casa ao público e sua transformação em museu.

No século XIX, como já mencionamos, o uso do papel no revestimento de paredes ocupou um lugar específico nas residências, conferindo-lhes certo *status* social. No Brasil, seu uso ocorreu no período imperial e no século XX, adornando as casas senhoriais e os palacetes dos nobres brasileiros.

Adquirindo o papel de parede no Oitocentos uma melhoria de qualidade, a possibilidade de uso em larga escala, com dimensões maiores, melhor resistência e facilidade de aplicação na parede, teve seu uso mais frequente, por causa da higiene e para uma melhor decoração do ambiente, tornando o espaço mais agradável e limpo.

Apresentando uma variedade bastante diversificada, eles iam da geometrização ao figurativo, nos mesmos tons ou numa variedade muito grande de cores. Conforme documento constante no Iphan,⁶ são citadas fábricas francesas – Riotto, Delincourt e Isidore Lerez – que precisam ser mais estudadas para verificarmos se sua produção chegou ao Brasil.

Em entrevista com o arquiteto Eurico Calvente,⁷ confirmamos as informações presentes na documentação do Iphan sobre o período da restauração da casa e a troca de papéis de parede. Eurico nos informou o nome de Ada C. de Camargo, técnica no Iphan/RJ, que juntamente com ele supervisionou as obras de restauração.

Em documento de Maria Emília Mattos, datado da década de 1980 e depositado no Iphan, obtivemos a informação de que “o papel de parede da Casa da Hera, cujos padrões decorativos apresentam afinidade com os modelos procedentes de fábricas francesas por volta de 1840, encontram-se prejudicados pela ação do tempo necessitando de restauração ou substituição”.⁸

Questionamos se a padronização de alguns papéis de parede não tem sua origem nas manufaturas inglesas, especialmente o papel do chamado Salão Vermelho (Figura 1), devido à semelhança com aqueles produzidos na Inglaterra, principalmente o que utiliza a técnica do *flock printing* (*tontisse*) – usada para obter um efeito aveludado no papel ou tecido. Consiste em imprimir o desenho com cola, ao invés de tinta, e jogar sobre ela, ainda úmida, pó de fibras têxteis que, aderindo aos motivos decorativos impressos com a cola, deixa-os com aspecto de veludo.

O papel de parede com efeito aveludado foi originalmente inventado para imitar cortinas de veludo, embora ainda não esteja claro quando os primeiros papéis com efeito aveludado, ou *flock wallpaper* como é chamado na Inglaterra, foram produzidos, mas cartões comerciais e anúncios mostram que eles estavam disponíveis no final do século XVII, o padrão

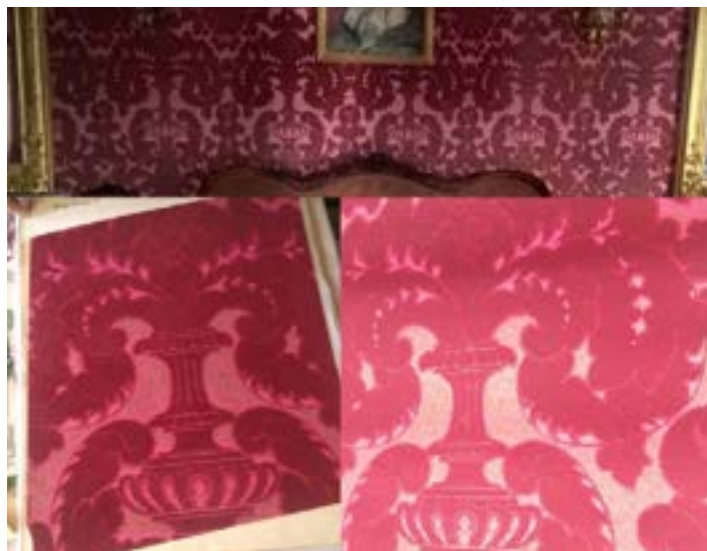


Figura 1 – Montagem de fotos. A foto de cima é um detalhe do Salão Vermelho e as fotos debaixo são um detalhe do álbum existente na Casa da Hera com amostras dos papéis originais. Este do Salão Vermelho é um papel aveludado semelhante aos exemplares ingleses. Fonte: fotografias de Katia Souza.

em vermelho carmim (Figura 2) foi encontrado nos escritórios privados da rainha em Whitehall, Londres, por volta de 1735, bem como na sala de estar da rainha no Palácio Hampton Court e em várias cidades e casas de campo na década de 1730.⁹

O papel aveludado tinha a vantagem de repelir traças devido à terebintina usada no adesivo para colar os flocos de tecido. Normalmente, eles eram compostos de grandes desenhos adamascados em aveludado vermelho sobre um fundo rosa profundo.

Também vamos encontrar a técnica do *block printing (a la planche)* – denominação em inglês para designar o processo de estamperia sobre papel executado com blocos de madeira, semelhante a carimbos e impregnados com a tinta de impressão. São necessários blocos diferentes para cada cor do desenho. O processo é, na verdade, o mesmo de uma xilogravura.

O documento de Maria Emília nos diz que “os técnicos da secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional impossibilitados, por normas governamentais, de importarem novos papéis da França, recorreram à produção nacional deste material”.¹⁰ Corroborado pelo arquiteto Eurico Calvente, que afirmou que, para reconstituir os papéis da Casa da Hera, foi solicitado ao Artesanato Badia, fábrica situada em Petrópolis, a produção dos papéis que seriam substituídos ou complementados. A coordenação ficou a cargo do arquiteto Eurico Calvente e da museóloga Ada Camargo.

Como nos informa o documento: “a fim de executar os papéis de parede em causa aquela firma chegou a interromper sua produção normal para dedicar-se à recriação dos motivos decorativos dos papéis a serem substituídos, tarefa que executou entre 1981/1982”.¹¹

Ainda não conseguimos informações mais apuradas sobre o Artesanato Badia, já que a fábrica não existe mais.

Maria Emília se refere a esses papéis de parede:

Muitas pesquisas, fotografias, testes foram necessários até que se alcançassem os padrões e os tons dos papéis originais. Na confecção do papel da sala de jantar, por exemplo, para ser determinada a arte final realizou-se a reimpressão superposta de dezessete cores, e para se chegar aos florões decorativos com elementos dourados em alto relevo sobre fundo vinho do papel do salão social, os técnicos da Badia precisaram desenvolver um processo especial utilizando a eletricidade estática para fixar os fios de raiom repartidos microscopicamente em arabescos. Na Casa da Hera reconstituídos os papéis que revestem as paredes do vestíbulo, salão social, salão comercial e sala de jantar sob a orientação direta do especialista da Badia, Cesar Barroso que empregou a técnica da serigrafia para estampar o desenho, como fixador dos papéis às paredes usou-se cola artesanal com fungicida. Em todos os ambientes foi deixado o testemunho desta recomposição através de um pequeno retângulo do papel original.¹²



Figura 2 – Paineis de papel de parede vermelho, idêntico em padrão ao papel anteriormente aplicado na sala de visitas da rainha no palácio de Hampton Court, fabricante desconhecido, por volta de 1735, na Inglaterra. Neste exemplar o tom de rosa do fundo ficou amarelado. Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O176194/wallpaper-unknown/>.

Alguns documentos constantes no Iphan nos direcionam para a França, como aquele da manufatura La Colline de Chaillot, em Paris, com informações de papéis pintados destinados à Casa da Hera. Como dissemos, precisamos também nos voltar para a Inglaterra, pois, apesar da família Teixeira Leite ter contato com a cultura francesa e de Eufrásia Teixeira Leite ter morado na França após a morte dos pais, eles podem ter tido contato com outros países e ter optado por motivos lá elaborados e trazido para serem colocados na Casa da Hera.

Importante ressaltar que existem dois momentos em que foram aplicados os papéis de parede na casa. O primeiro corresponde ao período em que Vassouras foi o centro cafeeiro do Brasil monárquico, e Joaquim José

Teixeira Leite, o principal negociante de café da região e o responsável pela reforma que transformou a singela casa de partido construtivo trazido da tradição mineira, com estrutura autônoma de madeira assentada sobre muros de pedra ou baldrames, em uma casa elegante nos moldes dos melhores palacetes do século XIX. Esta reforma teria acontecido entre os anos de 1843, quando o casal passa a ocupar a casa, e 1853, provável data de construção da cozinha e da reforma decorativa.¹³ O segundo momento em que foram aplicados papéis de parede corresponde ao início do século XX, mais precisamente em 1926, quando Eufrásia Teixeira Leite retorna de Paris e passa a fazer algumas alterações nas áreas íntimas da casa. Até a data de seu falecimento, em 13 de setembro de 1930, Eufrásia alternava a moradia entre a casa de Vassouras e seu apartamento na Ladeira da Glória.¹⁴

Há uma variedade grande de papéis de parede da Casa da Hera que possibilita verificarmos os diferentes padrões ali existentes, os quais compõem pelo menos oito estilos diferentes.

Numa aproximação com o uso dos espaços, selecionamos uma pintura (Figura 4) do século XIX de Jean Béraud, que mostra dois espaços bastante semelhantes ao da Casa da Hera – o Salão Vermelho e o Salão Amarelo. Nela observamos o uso da luz artificial e os espaços marcados pelo claro-escuro onde um grupo de homens usa casacos de cauda e senhoras em vestidos de baile se mostram à luz de candelabros e velas.

Na imagem a seguir, temos o Salão Vermelho e o Salão Amarelo da Casa da Hera (Figura 5), que nos remetem aos dois espaços pintados por Béraud, provavelmente fazendo a diferenciação de espaços masculinos e femininos.

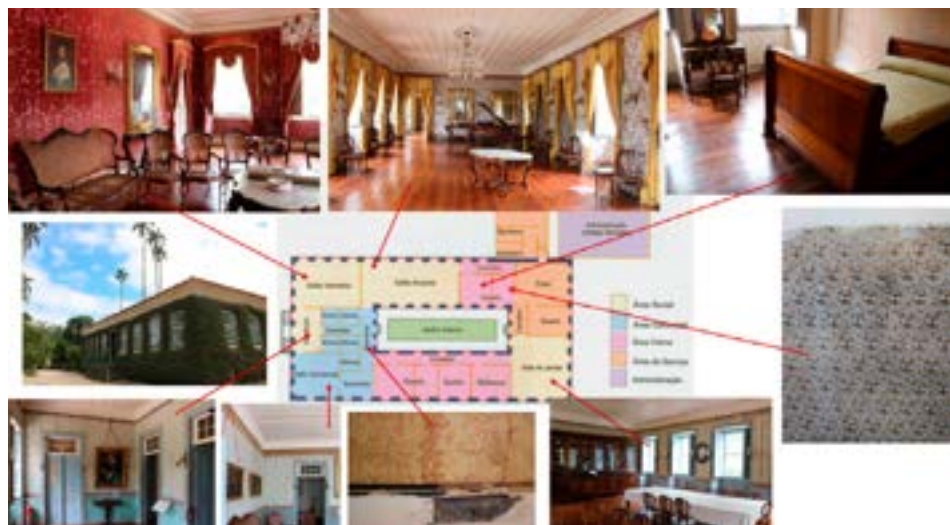


Figura 3 – Quadro apresentando a Casa da Hera com seus diversos papéis de parede. Fonte: fotografias de Carlos Terra e Katia Souza.



Figura 4 – Jean Béraud, *A parisian bal*, c. 1880. Fonte: coleção particular.

Segundo o artigo sobre *flock wallpaper* do Museu Victoria & Albert, o papel aveludado vermelho era, desde meados do século XVIII, a decoração favorita para galeria ou para qualquer grande sala com pinturas emolduradas, já que a cor e a textura provocavam um contraste interessante, deixando o ambiente ainda mais requintado.¹⁵



Figura 5 – Casa da Hera, Vassouras, RJ. Fonte: fotografia de Carlos Terra.



Figura 6 – Casa da Hera, Vassouras, RJ. Papéis de parede do Salão Vermelho e do Amarelo. Fonte: fotografia de Carlos Terra.

Na Figura 6, podemos observar bem a diferença entre os papéis antigos e os substituídos na restauração. Algumas vezes as junções são díspares, não tendo suas emendas perfeitamente casadas.

Em alguns momentos, temos a sensação de que não houve um grande cuidado na execução do papel e na sua colocação durante a restauração. O papel foi encomendado na Badia, como já comentamos anteriormente. Faltam



Figura 7 – Thomas Chippendale, *Wallpaper*, c. 1760-1770. Fonte: Museum Albert & Victoria, number: E.596A, B-1985. Gallery location: Prints & Drawings Study Room, level H, case WS, shelf R, box 104L.

mais dados sobre essa aquisição. Até o momento, não se encontrou documentação relacionada à contratação dos diferentes papéis. Mas, como já mencionado, o papel em padrão aveludado vermelho aplicado no Salão Vermelho se assemelha aos modelos ingleses datados do século XVIII, como o exemplar atribuído a Thomas Chippendale (Figura 7), segundo sua ficha catalográfica:

Este papel de parede vermelho é no estilo de tecidos adamascado e aveludado. Também é semelhante aos desenhos de Anna Maria Garthwaite na década de 1740 para seda feita em Spitalfields. Esta área do leste de Londres ficou famosa por tecelagem de seda a partir de 1700. Papéis de parede com design idêntico, mas impressos em uma única cor, foram

encontrados em Eagle House, Bathford (em amarelo) e em Doddington Hall, Lincolnshire. Um recibo datado de maio de 1760 registra que Thomas Chippendale forneceu o papel a Sir William Robinson. Estava pendurado nos quartos da frente e de trás no primeiro andar de sua casa em Londres.¹⁶

Por sua vez, o padrão adotado no Salão Amarelo, também chamado salão de baile (Figura 8), é um típico papel de parede com elementos em arabescos de padrão repetitivo sob fundo rosado (ver detalhes na Figura 9). Encontramos padrão semelhante no acervo do Museu de Artes Decorativas de Paris (Figuras 11 e 12) com desenho de folhagem e fabricação francesa.



Figura 8 – Salão Amarelo, também denominado salão de baile, da Casa da Hera. Fonte: fotografia de Katia Souza.

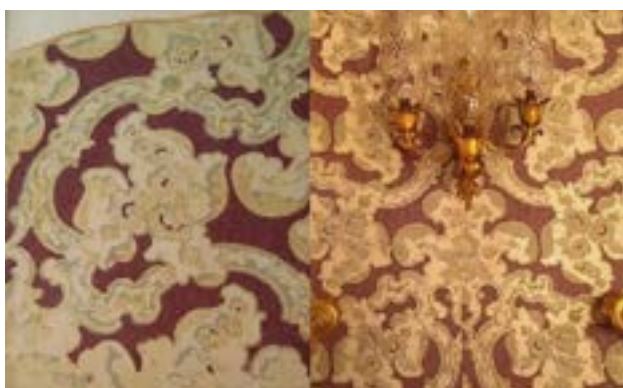


Figura 9 – À direita, fragmento do papel original do Salão Amarelo, do álbum do acervo do Museu Casa da Hera, e, à esquerda, detalhe do papel reproduzido aplicado na parede do salão de baile. Fonte: fotografia de Katia Souza.



Figura 10 – Papel de parede, folha de álbum. Tipo: papel de fundo branco escovado à mão, impressão em placa de madeira de duas cores. Folhagem. Criado por: Fabricação Lapeyre & Cie, 1833/1842. Fabricação Dufour & Leroy, fabricante, Jacquemart, Paris, 1838. Número do inventário – 2000.79.1.13. Fonte: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/papier-peint-feuille-d-album-54#comment-0>.



Figura 11 – Papel de parede, folha de álbum. Tipo: papel, fundo bege escovado à mão, acabamento acetinado, impressão em placa de madeira de duas cores. Criado por: Fabricação Lapeyre & Cie, editora, fabricante, 1833/1842. Fabricação Dufour & Leroy, fabricante, Jacquemart, Paris, 1838. Número do inventário: 2000.79.1.17. Fonte: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/papier-peint-feuille-d-album-15#comment-0>.

No salão comercial (Figura 12), a decoração do papel é de folhas de café. Comparando-a com a folha verdadeira, é possível perceber que ela é bastante estilizada, mas permite a associação.



Figura 12 – Casa da Hera, Vassouras, RJ. Papel de parede do salão comercial. Fonte: fotografia de Carlos Terra.



Figuras 13 – Casa da Hera, Vassouras, RJ. Papel de parede da sala de jantar. Fonte: fotografias de Carlos Terra.

Outro papel de parede que também tem grande destaque é o que está aplicado na sala de jantar (Figura 13).

Outros padrões são usados nas paredes, alguns originais e outros posteriores (Figuras 14 e 15). Não temos uma datação acurada de sua colocação e, por falta dos registros, acreditamos que muitos deles foram colocados no período em que Eufrásia Teixeira Leite retornou ao Brasil, como já mencionado.



Figura 14 – Casa da Hera, Vassouras, RJ. Papel de parede usado em uma das alcovas. Fonte: fotografia de Carlos Terra.



Figura 15 – Casa da Hera, Vassouras, RJ. Papel de parede no vestibulo. O da esquerda é o original que está preservado na Casa da Hera e o da direita é a cópia feita para a restauração. Fonte: fotografias de Katia Souza e Carlos Terra.



Os papéis de parede sempre nos possibilitam recuperar um pouco da memória dos habitantes de uma residência. A Casa da Hera teve sua época e efervescência. Foi isso que tentamos recuperar com sua história e seus papéis de parede. Não esgotamos o assunto, pois ainda temos muito que analisar para podermos mostrar sua plenitude de festas, luxo e exuberância.

NOTAS

- 1 Carlos Gonçalves Terra é graduado em ciências econômicas pela Universidade Católica de Pelotas (1986), mestre em artes visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (1993) e doutor em artes visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ (2004). Atualmente é professor associado da EBA/UFRJ e avaliador institucional de cursos superiores do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, do Ministério da Educação. Tem experiência na área de artes, com ênfase em paisagismo, atuando principalmente nas seguintes áreas: história da arte e história dos jardins. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte, da Associação Brasileira de Críticos de Arte, da Association Internationale des Critiques d'Art, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional dos Museus e do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios-Brasil. Pesquisador PQ-2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Organizador de *Leituras Paisagísticas: teoria e prática* (ISSN 1809-0540). E-mail: terracg@gmail.com.
- 2 Katia Maria de Souza: arquiteta, mestre em história da arte (1998) e doutora em artes visuais (2008) pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Professora adjunta, foi coordenadora do curso de design de interiores, da Universidade Veiga de Almeida, atuando principalmente nas áreas de história da arte e história e teoria da arquitetura e história do design de interiores. Parecerista da revista *Intramuros*, da Associação Brasileira de Design de Interiores. Tem experiência na área de arquitetura e urbanismo, com ênfase em elaboração de projetos e gerenciamento de obras civis e de restauração do patrimônio construído. E-mail: katiassouza920@hotmail.com.
- 3 PILE, John. *A history of interior design*. New Jersey: Wiley & Sons, 2013. p. 178, tradução nossa.
- 4 ALVES, Daniele de Sá; QUEIROZ, Eneida; ROCHA, Cinthia. *Museu Casa da Hera*. Brasília, DF: Ibram, 2015. (Coleção Museus dos Ibram). p. 68.
- 5 REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, n. 165, 1933. p. 301-311.
- 6 CASA DA HERA. *Arquivo Central do Iphan*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1982. Pasta Acervo Museológico, Relatório de restauração do papel de parede, assinado por Maria Emília Matos. p. 1-2.
- 7 Eurico Calvente trabalhou juntamente com o arquiteto Augusto Carlos da Silva Telles (1923-2012). Silva Telles foi responsável pelos primeiros textos e levantamento sobre a Casa da Hera. Eurico Calvente trabalhou com ele e foi o responsável pela manutenção da casa entre os anos de 1950 a 1980.
- 8 CASA DA HERA. *Arquivo Central do Iphan*, p. 2.
- 9 FLOCK WALLPAPER. *Victoria & Albert Museum*, London, 2006. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/flock-wallpaper>>. Acesso em: 18 out. 2018.
- 10 CASA DA HERA. *Arquivo Central do Iphan*, p. 2.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 SOUZA, Katia Maria de. A Casa da Hera: um modelo singular de casa senhorial no Vale do Paraíba. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL A CASA SENHORIAL: ANATOMIA DOS INTERIORES, 5., Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: FCRB, 2019. p. 200-201.
- 14 FERNANDES, Neusa. *Eufrásia e Nabuco*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. p. 78.
- 15 FLOCK WALLPAPER. *Victoria & Albert Museum*.
- 16 WALLPAPER. *Victoria & Albert Museum*, London, 2018. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O75939/wallpaper-chippendale-thomas-sr/>>. Acesso em: 18 out. 2018.

IV.

**O equipamento móvel nas suas funções
específicas e suas relações com o espaço;
o conjunto e as circulações das peças; a
atmosfera do lugar**

A heráldica e a aristocratização dos ambientes em Portugal nos séculos XVIII a XX

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa¹

HERÁLDICA E REPRESENTATIVIDADE SOCIAL NAS CASAS SENHORIAIS

Ao longo do período que vai do século XVIII² ao XX, palácios, casas senhoriais, casas nobres, palacetes e outros espaços domésticos assistiram, por parte dos proprietários, a uma política decorativa em que intervieram diversas figurações heráldicas,³ numa evidência do uso público da condição nobiliárquica do indivíduo em causa ou da respectiva família.

A heráldica surge como uma das expressões iconográficas da família real e da nobreza e, no âmbito dos objectos móveis e das artes integradas na arquitectura, de norte a sul de Portugal, passando pelas ilhas, surgem exemplos dos mais diversos tipos de representações desta natureza. Constituem um sinal da respectiva importância na afirmação e/ou demonstração pública de um estatuto herdado ou conquistado, tantas vezes como resultado do esforço de uma vida.

Algumas destas manifestações assumem um papel essencial nessa política aristocratizante do proprietário, associando-o ao seu espaço residencial, tanto nas áreas de recepção como nas de aparato ou, até, em zonas mais íntimas ou de lazer. Desde o átrio de entrada até ao salão nobre e à sala de jantar, passando pelos corredores, os elementos heráldicos surgem visíveis, muitas vezes de uma forma intencionalmente explícita. Noutros casos, estendem-se aos pátios e aos jardins, sobretudo na azulejaria, evocando grandezas de antanho ou de cronologia mais recente. E, nesse âmbito, surgem composições heráldicas mais completas ou outras em que somente intervêm o timbre ou outro elemento heráldico, associado ou não a monogramas.

Em termos das artes integradas, a sua utilização adquire especial relevância em pinturas murais, no trabalho dos estuques, na expressividade estética da azulejaria, na força ornamental das *boiseries*, no requinte dos vidros e dos espelhos de maçanetas das portas, sem nunca esquecer, em termos exteriores, o labor de pedras de armas em granito, calcário de diversos tipos ou até basalto.

Os elementos móveis armoriados surgem através das louças, dos vidros e cristais, dos têxteis de aparato, de mesa e de cama, da ourivesaria da prata, do mobiliário ou das encadernações, enriquecendo e introduzindo uma marca pessoal e familiar nos ambientes decorativos. Através da

respectiva mobilidade, assistimos a uma perspectiva de circulação, impedindo uma dimensão estática e definitiva das expressões heráldicas que as artes integradas evidenciam. Outros elementos móveis, mais discretos, sublinham o seu apreço, designadamente os sinetes, o papel de carta ou os menus armoriados.

Expressão de poder e riqueza com origens mais ou menos longínquas, a heráldica associa a iconografia à intencionalidade comportamental dos proprietários dos espaços, numa necessidade de afirmação de um estatuto social – a que aspira ou que lhe é inerente. Em Portugal, esta situação não vai terminar com a implantação da República, em 1910, se bem que, de um modo geral, com esse acontecimento, tenham cessado as formas tradicionais de nobilitação.

A concessão de cartas de armas previa a possibilidade do seu uso público numa diversidade de ocasiões, no interior ou no exterior:

E assim mesmo as poderá trazer e usar em seus firmais, anéis, reposteiros, telizes, e baixelas, sinetes e divisas, pô-las em suas casas, capelas e mais e deixá-las gravadas sobre sua própria sepultura e finalmente se poderá servir, honrar, gozar e aproveitar delas em tudo e por tudo, como à sua Nobreza convém.⁴

Ambas as realidades faziam parte do todo harmónico biográfico e social, marcando tanto a vida da pessoa como a sua perpetuidade transgeracional, evidenciada, numa primeira fase, por exemplo, nas lápides tumulares nos grandes templos ou nas capelas particulares e, igualmente, nos jazigos dos cemitérios.⁵ É também na morte que se verifica uma das tradições nobiliárquicas mais fortemente relacionada com as representações heráldicas, quando, por ocasião do passamento de alguém da família, a pedra de armas de uma casa senhorial é tapada com um pano preto, seja por um determinado período considerado como de luto pela família, seja até que o referido pano caia.

Ao longo deste texto abordaremos certas questões mais gerais e dois estudos de caso, procurando fornecer algumas constatações e reflexões de conjunto sobre esta matéria, com exemplos provenientes de diversas regiões de Portugal continental e insular.

ARTES INTEGRADAS

A qualidade do trabalho dos canteiros evidencia-se na forma como interpretaram os desenhos que lhes foram apresentados para servir de modelo; e essa realidade integra as fachadas das casas senhoriais, encima os portões de acesso ou decora os respectivos jardins, tantas vezes com a pedra de armas a assumir uma nova funcionalidade ornamental motivada pela deslocação deste tipo de obra, alvo de remoção de um outro edifício. Estes trabalhos em granito, mármore ou pedra de ançã, por exemplo, de acordo com a região

do país, constituem os primeiros exemplos heráldicos com que muitos dos observadores contactam, em termos de uma habitação nobre. É a sua imagem exterior e, quase sempre, aquela a que a generalidade das pessoas tem acesso.

Avancemos portas adentro, onde encontramos, por vezes, grandes surpresas. As figurações heráldicas encontram na pintura decorativa (Figura 1), obtida através de diversas técnicas, um dos meios mais comuns de expressão nas casas senhoriais e palacetes, sobretudo de matriz urbana (Figura 2). A vibração das cores heráldicas correspondentes ao apelido ou apelidos do proprietário e a maior ou mais discreta representação condicionam o impacto visual enquanto ornamento. A pompa de cartelas heráldicas, pavilhão/manto de par do reino, paquifes, viróis, tenentes ou da filacteria onde se pode, quando for o caso disso, inserir a divisa da família, atraem o olhar e constituem elementos-chave da postura do proprietário em relação a este domínio.

A arte do estuque contribuiu, igualmente, para potenciar algumas representações heráldicas no interior doméstico, designadamente nas escadarias ou nos átrios. A maior parte das vezes, o estuque é um suporte material para a pintura em relevo das armas, pelo que possui associada uma forte dimensão cromática. Um dos mais interessantes exemplos reside nas armas em pleno dos Mascarenhas, marqueses de Fronteira, no átrio do seu palácio de Benfica,



Figura 1 – Pintura do tecto do Paço de Vilar de Perdizes, em Montalegre, com armas inseridas em exuberante cartela rococó, segunda metade do séc. XVIII. Fonte: foto do Pedro Santos.



Figura 2 – Pintura do tecto da sala de recepção do Palácio dos Condes de Fonte Bela, em Ponta Delgada, Açores, séc. XIX, com diversas representações heráldicas, além da central, e de insígnias de ordens honoríficas e militares. Fonte: foto do autor.

em Lisboa. O escudo de armas, inserido numa cartela tardo-rococó, surge enquadrado por uma cercadura de elementos geométricos já de matriz assumidamente neoclássica. O jogo de cores em que se encontra pintado o conjunto potencia a chamada de atenção para esta composição artística, valorizando o papel ornamental da heráldica.

Também a azulejaria ilustra, com alguma frequência, as armas da família proprietária do palácio ou da casa senhorial. Em Mangualde, os condes de Anadia possuem, na sua casa, diversos azulejos com as armas familiares, na zona da escadaria e patamares associados, também em combinação com as pinturas centrais do tecto da caixa de escadas.

Foi sobretudo em períodos de revivalismo e de acentuação da relevância aristocrática da família em causa que mais se tornaram presentes tais motivos. Um caso evidente dessa postura tem a mão do pintor Pereira Cão, em 1904, por encomenda do marquês de Castelo Melhor e visconde da Várzea de Abrunhais, João da Silveira Pinto da Fonseca, aquando das obras de reabilitação e enriquecimento ornamental do pátio do Palácio da Rosa, na Mouraria, em Lisboa. Estas obras, actualmente muito danificadas, pretendiam evocar as personagens históricas – Pedro Álvares Cabral, João Gonçalves Zarco, conde de Amarante, entre outros – e os títulos da família – marquês de Ponte de Lima, marquês de Castelo Melhor, conde da Calheta, visconde de Várzea de Abrunhais –, enquadrando as diversas alianças desta casa titular que, numa época de evocações, haveria que valorizar e para elas despertar o interesse e o conhecimento de quem visitasse esta residência aristocrática lisboeta.

Outro caso interessante, por revelar o recurso a uma série de matérias e soluções decorativas diferenciadas, encontra-se na casa da Quinta de Santiago, em Leça da Palmeira, Matosinhos,⁶ uma construção dos finais do século XX. Encomendada pelo dr. João Santiago de Carvalho, com projecto do arquitecto Nicola Bigaglia, a sala de jantar possui um silhar de azulejos, inserido na lareira, a azul e branco, com as armas usadas pelo proprietário. A incidência heráldica encontra-se reforçada, no plano superior desse painel, pela colocação de



Figura 3 – Lareira na sala de jantar da Quinta de Santiago, em Leça da Palmeira, com silhar de azulejos armoriados (partido: 1.º Santiago; 2.º Carvalho); no remate superior, dois cisnes de madeira entalhada e dourada, sugerindo o timbre dos Carvalhos. Fonte: foto do autor.

dois cisnes entalhados e parcialmente dourados, timbre da família Carvalho (Figura 3).

A arte do ferro foi muito utilizada nos séculos XIX e XX, sobretudo na parte exterior, havendo diversos trabalhos de ferro fundido e forjado, tanto em portões como em luminárias. O portão do já referido palácio dos marqueses de Fronteira, em Lisboa,⁷ ou os candeeiros para iluminação do portão da casa de Valflores de Infias, em Braga, propriedade do actual conde de Vila Pouca, demonstram a função ornamental relacionada com a heráldica.

Avancemos para outro material. Através da madeira, designadamente nas portas ou noutros elementos do interior doméstico (como deixámos mencionado), sucede encontrarem-se figurações heráldicas, mais completas ou apenas através de elementos como coronéis, elmos, entre outros. Tal exemplo pode ser encontrado na sala de recepção do Palácio dos Condes da Fonte Bela, em Ponta Delgada, ilha de São Miguel, onde, para além de pinturas murais de forte impacto visual (Figura 1), surgem portas entalhadas com monogramas armoriados, encimados por coronel condal, ao gosto, provavelmente, tardooitocentista (Figura 4).

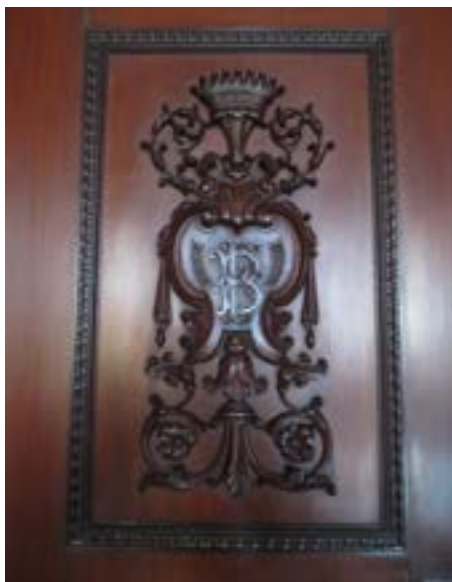


Figura 4 – Pormenor de monograma (FB, dos condes de Fonte Bela), encimado por coronel condal, em porta da sala de recepção do Palácio Fonte Bela, em Ponta Delgada, ilha de São Miguel, Açores. Fonte: foto do autor.

ARTES MÓVEIS ARMORIADAS

Prataria

Um dos domínios artísticos em que mais se fez sentir o recurso à heráldica foi a prataria, materializada, em especial, na realização de determinadas peças de aparato, ou mesmo de outras de menor dimensão, em que se pretendia fazer sentir a marca da casa, da família ou do indivíduo.

O elenco de objectos argênteos por morte do quarto marquês das Minas, em avaliação datada de 1768, demonstra o papel da ourivesaria nas grandes casas da aristocracia, a sempre e tão falada *prata da casa*. Apenas a título de exemplo quanto à existência nesses espólios de exemplares com armas, o referido titular possuía 126 pratos de guardanapo para o serviço de grandes



Figura 5 – Pormenor de cesto de prata com as armas em pleno de Mendonça e coronel alusivo aos condes de Vale de Reis, ca. 1770, com marca de ensaiador de Lisboa atribuível a Luís Gonzaga da Costa (1755–1790) e a marca de ourives da prata atribuível a João Rodrigues Correia. Fonte: coleção particular. Foto do autor.

festas, avaliados em perto de 2 contos de réis, a que se juntavam muitas outras peças, entre as quais 12 salvas armoriadas.⁸ Os convidados não poderiam deixar de ver a heráldica nos pratos onde comiam e, por outro lado, esta casa cortesã reafirmava o seu estatuto, visível no escudo e no próprio objecto argênteo. Mesmo que sem discrição, tudo fazia parte da encenação cortesã, devendo ser compreendida como expressão estatutária de uma vivência social.

O velho conceito de *prata da casa*, conquanto se refira mais à dimensão de acumulação em quantidade de prataria, simultaneamente reserva de valor e expressão de estatuto social, encontra as mais diversas manifestações em Portugal ao longo dos séculos.⁹ Um dos casos mais evidentes era o morgado de Mateus, que possuía o *morgadio da prata*, nas palavras de Bívar Guerra,¹⁰ tendo acumulado um verdadeiro espólio de objectos de prataria. Em estudo realizado há alguns anos sobre a ourivesaria de d. Luís António de Sousa Botelho Mourão (1722–1798), governador de São Paulo, tivemos ocasião de evidenciar a relevância das peças herdadas por este nobre do norte de Portugal, bem como dos objectos que mandou realizar, uma *praxis* constante que demonstra o apreço argênteo na sua família.¹¹

Nas recepções dever-se-ia perceber os símbolos da família que recebia. O estudo dos inventários orfanológicos e outra documentação da nobreza cortesã mostra a relevância da execução de exemplares armoriados, existindo ainda muitas peças marcadas pela simbologia familiar incisa (Figura 5) ou em relevo, inseridas numa grande diversidade de tipologias.

Marca atribuída ao ensaiador de Lisboa

Há documentos, designadamente recibos, que falam da abertura de armas em prataria. Esta prática de enobrecer as pratas com a colocação das armas

Existem também armas portuguesas em objectos de prataria estrangeira, nomeadamente francesa e maltesa, neste caso evocando a ligação de tantos cavaleiros portugueses que viveram nesta ilha do Mediterrâneo, sobretudo em Setecentos, com especial destaque para os governos dos grão-mestres António Manoel de Vilhena e Manuel Pinto da Fonseca.¹³

[illegible]

CASAS SENHORIAIS E SEUS INTERIORES EM DEBATE: ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS



Figura 7 – Salva armoriada, 1768-1784, com marca do ensaiador do Porto, João Coelho de S. Paio e de ourives da prata atribuível a João Rodrigues Costa Negreiros. Fonte: coleção particular. Foto do autor.

tificamos a heráldica como marca estatutária e de referência. Neste último conjunto, observa-se o recurso aos esmaltes para dar as tonalidades das armas familiares do titular. Mesmo em numerosas outras peças de Oitocentos e Novecentos, a heráldica dos proprietários, entendida como factor de identidade, constituiu um expediente constante. Por vezes, a desconformidade destas intervenções com a época da peça e as suas matrizes ornamentais introduz um ruído estético assinalável.

Louças e vidros armoriados

As cerâmicas receberam com especial acuidade as representações heráldicas, e a respectiva análise alcançou um forte incentivo ao longo dos anos por parte de diversos estudiosos, tanto numa fase mais antiga, com o segundo conde de Castro e Solla (Amadeu de Castro e Solla)¹⁶ ou José de Campos e Sousa,¹⁷ como mais recentemente, através de trabalhos de Nuno de Castro¹⁸ ou Lourenço Correia de Matos,¹⁹ neste caso numa vertente mais heráldica.

São múltiplos os serviços de porcelana chinesa de encomenda europeia, alguns deles referentes a personalidades ou famílias portuguesas

(aliás, de vários países europeus e da América), que vertiam para a louça oriental as correntes estéticas e ornamentais vigentes na Europa em Setecentos e Oitocentos. Esses novos sinais de uma acentuada sociabilidade à mesa reinventaram o uso da heráldica, que transportava, também para esta realidade, a respectiva relevância estética, com a aplicação de esmaltes de cromatismo diverso, muito apelativos ao olhar nos mais suntuosos banquetes. Famílias como os marqueses de Alorna e de Marialva, os condes da Ega, da Ribeira Grande, ou famílias de nobreza da província ou das ilhas (Figura 8), tiveram serviços de mesa de porcelana com as suas armas, algumas delas chegando quase até aos dias de hoje na posse dos seus descendentes.

A partir de meados de Oitocentos e por todo o século XX, a porcelana portuguesa, com a chancela da Fábrica da Vista Alegre, terá nos serviços com composições heráldicas algumas das suas mais impactantes manifestações.²⁰ No final da centúria e início do novo milénio, novas fábricas tentaram levar a cabo aparelhos de mesa armoriados, aproveitando um revivalismo existente entre alguma clientela que valorizava tais decorações, tendo igualmente certas famílias encomendado na China novos conjuntos, de certa forma ao gosto de antanho.



Figura 8 – Prato de guardanapo de porcelana chinesa de exportação, com armas de Vital de Bettencourt de Vasconcelos e Lemos, de Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores, c. 1800. Fonte: coleção particular. Foto do autor.

O mobiliário português foi também suporte para a afirmação estatutária da nobreza, através da figuração heráldica em determinadas peças.²¹ Não em todas as tipologias, não generalizadamente nas diferentes épocas, a presença da heráldica manifesta-se em alguns móveis e, sobretudo, recorrendo a determinados suportes. Uma vez entalhadas na própria madeira, outras socorrendo-se do couro para a sua gravação, outras ainda, através da marchetaria, a exaltação do refinamento do mobiliário português teve na heráldica, igualmente, uma das suas formas de expressão.

Peça classificada como executada na centúria de Seiscentos, mais precisamente na sua segunda metade, a cama armoriada da Casa de Sezim, em Nespereira, Guimarães, como que incorpora, *mutatis mutandis*, o espírito à portuguesa das *state beds* inglesas. Este móvel de descanso evidencia, através do entalhe do escudo partido de Amaral e Freitas, no respectivo espaldar, a ancestralidade da família.²²

A cadeira, objecto de assento e sinal estatutário com particular significado cerimonial até Setecentos, vai ser uma das tipologias especialmente escolhidas para a colocação de armas. Para esse fim, e sobretudo em Seiscentos e primeiras décadas de Setecentos, os espaldares de couro²³ ajudaram a corporizar esta expressão social e artística, com as armas envoltas, por vezes, em ricas composições barrocas. Esta prática volta a ter novamente lugar entre finais do século XIX e primeiras décadas de Novecentos, com a recuperação do uso deste material, em cadeiras de sola e pregaria de cariz revivalista. Recordamos, como exemplo desta fase, o conjunto de cadeiras na sala de jantar do Palácio da Brejoeira, com as armas do conselheiro Pedro Maria da Fonseca Araújo (1862-1922), que por essa época foi proprietário do imóvel.

À parte as cadeiras, e retirando os exemplares indo-portugueses e outros com heráldica religiosa ou de religiosos, não são em quantidade significativa as peças de mobiliário com decorações desta natureza, pelo menos até à segunda metade do século XIX. A partir desta data, temos observado em algumas casas e palácios peças de matriz revivalista com escudos de armas.²⁴

Constitui, no entanto, uma excepcional peça armoriada, a mesa de jogo que pensamos ter sido executada para o futuro conde de Figueiró, aquando da sua estadia no Rio de Janeiro, como vice-rei no Brasil, provavelmente cerca de 1780/1790. Com um notável trabalho de marchetaria, na utilização de madeiras exóticas e de uma requintada linguagem estética, a que poderá não ser estranho Mestre Valentim, artista próximo do governante. Possui armas em pleno de Vasconcelos (Figura 9), que o vice-rei usou também no Passeio Público da capital da então colónia brasileira.²⁵



Figura 9 – Pormenor das armas dos Vasconcelos em pleno (composição encimada por coroa real. Ladeada por índios), no tampo de mesa de jogo que deverá ter pertencido ao futuro conde de Figueiró (vice-rei do Brasil entre 1778 e 1790), possivelmente Rio de Janeiro, c. 1780/1790. Fonte: coleção particular. Foto do autor.

Têxteis

Os têxteis, essa grande área temática englobando uma grande diversidade de peças, constituem um dos domínios dos bens móveis onde se torna visível a heráldica, sendo esta especialmente observável nos de aparato, mas também, ocasionalmente, nos de mesa e de cama.

Nos têxteis de aparato armoriados, os reposteiros alcançam um especial significado, afirmando-se como um dos elementos mais impositivos do carácter nobre da família em cuja casa se expunham. Surgiam (e surgem, ainda) mais frequentemente localizados em átrios ou salões de entrada, mas também podem ser observados em casas de jantar ou em locais de passagem. Em geral de feltro bicromo ou policromo, quanto maior fosse o efeito de aparato pretendido, implicavam um material simples de trabalhar e resistente, mas que pudesse ser tingido adequadamente para obter cromatismos heráldicos diversificados. Alguns trabalhos monacais, em Portugal e no estrangeiro, deram corpo a esta arte, com variação em termos da qualidade de tratamento das formas e harmonia das composições, em função da riqueza da matriz heráldica e dos elementos decorativos do seu enquadramento.

Toalhas de mesa e guardanapos podem, igualmente, conter representações heráldicas, seja através da técnica da estampagem – visível no importante lote de toalhas e guardanapos com armas em pleno de Silveira, da Casa da Várzea, em Várzea de Abrunhais, Lamego –, no que os ingleses foram exímios intérpretes, seja, também, mediante o recurso ao bordado, designadamente de monogramas armoriados (que surgem, igualmente, em exemplares de roupa de cama).

ESTUDOS DE CASO

O oitocentista Palacete da Trindade, de António Bernardo Ferreira III

No Palacete da Trindade,²⁶ desaparecido na primeira metade do século XX, a personagem que mais tempo viveu foi António Bernardo Ferreira III (1835–1907),²⁷ que nele juntou um recheio marcado por algumas peças armoriadas.²⁸ Esta personagem do Porto oitocentista e do início de Novecentos mantinha uma curiosa relação com a heráldica, que apreciava sobremaneira, sendo visíveis diversos desenhos com esta temática em documentos do seu arquivo.

A marca da heráldica é visível nesta casa a diversos níveis. Desde logo na entrada, onde uma fotografia existente nos deixa ver as armas dos Pereira pintadas numa das paredes, pelo que é possível que as outras possuíssem igualmente escudos dos apelidos, talvez os quatro que foram concedidos pelas armas, em 1861: Ferreira, Pereira, Silva e Avelar.²⁹ Nas portas de acesso à escadaria e a outras zonas da residência observam-se vidros cuidadosamente lapidados com um coronel condal encimado pela ema, timbre dos Ferreira (Figura 10).

Para além de prataria armoriada, que possuía³⁰ um grande conjunto disposto numa das salas deste palacete portuense (Figura 11) executado em



Figura 10 – Hall de entrada do Palacete da Trindade, com pintura armoriada nas paredes e vidros lapidados com elementos heráldicos, 1920. Fonte: coleção Ruy Lima de Brito e Cunha, Porto.



Figura 11 – Fotografia de sala do Palacete da Trindade, com mobiliário oitocentista em *papier mâché* (cadeiras, floreiras e armário) com as armas pintadas de António Bernardo Ferreira, conjunto actualmente disperso. Fonte: coleção Ruy Lima de Brito e Cunha, Porto.

papier mâché, apresenta em pintura o escudo de armas desta personagem oitocentista. Composto por armários, cadeiras e floreiras, este conjunto é um dos raros exemplos armoriados desta tipologia em Portugal, encontrando-se actualmente disperso.³¹

Uso da heráldica no Palácio de Santana, do marquês de Jácome Correia, em Ponta Delgada (Açores)

Tal como em todo o país, também nos Açores se observou a necessidade de representações heráldicas nos interiores domésticos, em especial na centúria de Oitocentos, em que a pujança económica na ilha de São Miguel se fez particularmente sentir. Nesse contexto, há a registar muitos exemplos, executados em diversos tipos de suporte ou através de várias técnicas decorativas.

Inserido no seio de uma luxuriante vegetação, na parte alta da cidade de Ponta Delgada, o Palácio de Santana evoca o conde de Jácome Correia, Pedro Jácome Correia (1817-1896) e, sobretudo, seu filho, Aires Jácome

Correia (1882-1937), elevado a marquês do mesmo título pelo rei d. Carlos I, em 1901.³²

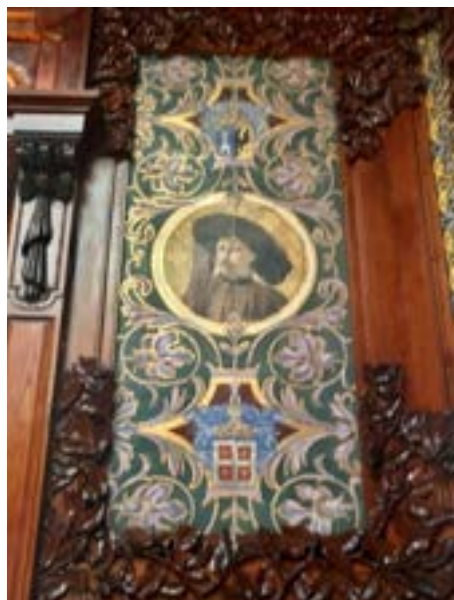
Existe uma grande incidência de elementos heráldicos presentes em diversos espaços do palácio. Dois locais no seu interior evidenciam-no especialmente: o *hall* de entrada e a sala de jantar. Haveria ainda a registar, certamente, outras figurações em objectos móveis – entretanto repartidos por motivos de partilhas dos descendentes do marquês –, a que se acrescentariam as do exterior da residência, no jardim.

No *hall* de entrada, o chão foi revestido de mosaico hidráulico, um gosto presente em diversos edifícios continentais e insulares dos últimos tempos de Oitocentos e das primeiras décadas da centúria seguinte. Nas paredes, notáveis molduras de gesso pintado, recentemente restauradas, numa alusão permanente a temas açorianos, enquadram telas do pintor Ernesto Ferreira Condeixa (1858-1933). E no tecto e junto dele, sucedem-se diversas representações heráldicas associadas à família proprietária do edifício. Neste ambiente, a exuberância cromática é a tônica dominante, para tal contribuindo, igualmente, a força destes pequenos escudos de armas (Figura 12).

Na sala de jantar, azulejos de Jorge Colaço decoram as diversas paredes e, entre os panos da janela, numa das extremidades da sala, na saída para o jardim, observamos as armas da família do proprietário (Figura 13), que novamente marcam a solenidade da casa. A proximidade aos azulejos com



Figura 12 – Diversas representações heráldicas familiares junto ao tecto, no *hall* de entrada do Palácio de Santana, em Ponta Delgada. Fonte: foto de Pedro Pascoal de Melo.



Figuras 13 e 14 – Representações heráldicas familiares em azulejos de Jorge Colaço, junto a d. Pedro IV e ao infante d. Henrique, na sala de jantar do Palácio de Santana, em Ponta Delgada. Fonte: fotos de Pedro Pascoal de Melo.

os bustos de d. Pedro IV e o infante d. Henrique, o *navegador*, não é aleatória. A imediação destas personalidades ímpares da história dos Açores granjeava prestígio, na ligação ao monarca, e antiguidade, pela alusão ao infante tardo-medieval.

Nas cadeiras da mobília da sala de jantar, datáveis do tempo de Aires Jácome Correia, o centro do assento exibe, bem visível ao olhar de quem se senta, o monograma “JC”, dos Jácome Correia, encimado por coronel de marquês, numa obra que continua a testemunhar o apreço pelo couro lavrado no Portugal de Novecentos.

Na mesa de jantar, a baixela de prata da casa Leitão & Irmão, primeiro estabelecimento de ourivesaria do país em termos de relevância das suas obras, não deixaria de merecer aos convidados os maiores encómios. E nela, relevadas, as armas de aliança do marquês, Aires Jácome Correia, e da marquesa d. Joana de Chaves Cymbron Borges de Sousa, como se vê na base dos candelabros do conjunto (Figura 15). Ao tempo da execução destas peças, já não eram os joalheiros da Casa Real, mas mantinham o prestígio que a qualidade dos seus trabalhos argênteos lhes trazia.

O uso da heráldica não se cingiu aos interiores. Nos jardins, diversos muros ostentam silhares de azulejos com representações simbólicas da família, em tonalidades e padrões variados. Uns de figura heráldica avulsa, com a torre dos Jácome, outros com escudos inteiros (Botelho) ou partidos (Jácome e Correia), formando quadras, inserindo-se nesta última tipologia uns azulejos



Figura 15 – Pormenor da base de candelabros do conjunto de prataria dos primeiros marqueses de Jácome Correia, com as suas armas de aliança, executados pela casa Leitão & Irmão, de Lisboa. Fonte: colecção particular.

com timbre dos Correia de Farelães. A sucessão destes motivos, algo invulgar neste tempo histórico da primeira metade do século XX, demonstra mais uma vez a relevância desta forma de comunicação e expressão de um estatuto aos que visitavam o local, conquanto a qualidade da maior parte destes azulejos do jardim deixe algo a desejar comparado com a exuberância ornamental de uma parte do interior do palácio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos interiores portugueses a heráldica constitui não apenas uma afirmação do estatuto social efectivo ou desejado (e tantas vezes fruto de uma construção individual, o que aconteceu também no Brasil, por exemplo) do proprietário e da sua família, mas, também, uma forma de conservação e reconhecimento exterior de uma posição na sociedade nacional e/ou local.

As armas, com a respectiva presença mais profusa ou menos intensa, consoante o gosto e a apetência nobiliarquizante do proprietário, manifestam-se, nas estruturas, através das artes aplicadas, e surgem também nos objectos móveis. Neste último domínio, a prataria e as porcelanas alcançaram um papel importante, abarcando um número significativo de exemplares e alastrando-se às mais diversas tipologias de peças.

Não se reduzindo a heráldica ao interior doméstico, ou seja, portas adentro, ela também sai à rua, exprimindo, perante quem observa – materializando o tal

a ser visto –, o estatuto da personagem em causa e da sua família, que assim se torna perceptível perante os outros.

Casas houve em que esta manifestação se tornou muito visível – quicá demasiado presente, com os comuns exageros que a vaidade humana provoca – e para cuja diminuição a queda da Monarquia veio contribuir significativamente. A progressiva subjectividade que todo este tema alcançou na sociedade portuguesa, como que de um gueto histórico-estético se tratasse, levou a que houvesse uma incidência cada vez menor de representações heráldicas, tanto nas artes integradas como nos objectos móveis, à medida que o século XX foi avançando e novos valores e posturas se geraram, mesmo entre as antigas elites tradicionais.

NOTAS

- 1 Gonçalo de Vasconcelos e Sousa: professor catedrático e presidente do Conselho Científico da Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa (EA-UCP), coordenador científico do Doutoramento em Estudos do Património e da Licenciatura em Arte – Conservação e Restauro, director do Centro Interpretativo da Ourivesaria do Norte de Portugal (Citar-EA/UCP). Doutor (2002) e agregado (2006) em história da arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FL-UP). Académico correspondente da Academia Portuguesa da História e da Academia Nacional de Belas-Artes. Provedor da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Porto e membro do Conselho de Administração da Fundação Maria Isabel Guerra Junqueiro e Luís Pinto de Mesquita Carvalho. E-mail: gvsousa@porto.ucp.pt.
- 2 A presença destes elementos é muito anterior, certamente desde a Idade Média, no entanto, para o actual estudo, teremos apenas em consideração este período cronológico.
- 3 Vd. o importante estudo SEIXAS, Miguel Metelo de. O uso da heráldica no interior da casa senhorial portuguesa do Antigo Regime: propostas de sistematização e entendimento. In: MENDONÇA, Isabel; CARITA, Helder. MALTA, Marize (Coord.). *A casa senhorial e, Lisboa e no Rio de Janeiro: anatomia dos interiores*. Lisboa: Instituto de História da Arte; Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2014. p. 86-109.
- 4 Palavras retiradas da carta de brasão de armas concedida a António Bernardo Ferreira (III), em 1861, propriedade de seu descendente Rui Lima de Brito e Cunha. Sobre a carta, vd. BAENA, Visconde de Sanches de. *Archivo heraldico-genealogico*. 2. ed. [S. l.: s. n.], 1991. p. 31.
- 5 Vd., a este propósito, VALDEZ, Ruy Dique Travassos. *Subsídios para a heráldica tumular moderna Olisiponense*. 2. ed. Porto: Livraria Esquina, 1994.
- 6 Sobre esta casa, vd. LIMA, Alexandra Cerveira Pinto; GOMES, Paulo Dórdio; ARAÚJO, Manuel. *A Casa de Santiago em Vila Franca, Leça da Palmeira no final do século XIX*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos; Porto: Afrontamento, 1996.
- 7 SEIXAS, Miguel Metelo de. O uso da heráldica no interior da casa senhorial portuguesa do Antigo Regime, p. 95.
- 8 SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *A ourivesaria da prata em Portugal e os mestres portugueses: história e sociabilidade (1750-1810)*. Porto: Ed. do Autor, 2004. p. 138-140.
- 9 SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. Objectos preciosos, aparato e representação das elites da corte portuguesa de Setecentos. *Armas e Troféus*, Lisboa, n. 9, p. 229-252, 2003.
- 10 GUERRA, Luis de Bivar. *O brasão dos morgados de Mateus*. Braga: [s. n.], 1963. Separata da revista *Armas e Troféus*.
- 11 SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. As pratas e jóias dos Morgados de Mateus, ao tempo de d. José Maria de Sousa (1800). In: SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (Coord.). *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*. Porto: UCE-Porto, 2012. p. 191-228.

- 12 Reproduzido in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. A prataria civil portuguesa nos séculos XVII e XVIII. In: PORTUGAL. *Portugal/Brasil – Brasil/Portugal*: duas faces de uma realidade artística. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. p. 370.
- 13 Sobre pratas maltesas armoriadas com representações heráldicas portuguesas, vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *Pratas em cole   es do Douro*. Porto: Bienal da Prata de Lamego: Lello Editores, 2001. p. 106-117, 122-125.
- 14 Possui o seu monograma encimado por coronel. Vd. FRAGOZO, Francisco Eduardo de Barahona. *Baixella Barahona*: um problema d'Arte. Porto: Imprensa Portuguesa, 1900.
- 15 REIS & FILHOS. *Uma baixella manol lina*. Porto: Reis & Filhos, 1904; REIS, FILHOS. *Uma baixella manol lina e outras pratas artísticas*. Porto: Ourivesaria Reis, 1925; SANTOS, Carlos Melo et al. *Exposição de pratas portuenses/Exhibition of Oporto Silver*. Lisboa: Instituto Camões, 2002.
- 16 SOLLA, Conde de Castro e. *Cerâmica brasonada*. 2. ed. Lisboa: J. A. Telles da Sylva, 1992. 2 v.
- 17 CAMPOS E SOUSA, José. *Loiça brasonada*: subsídios para a sua história. Porto: Livraria Fernando Machado, 1962.
- 18 Vd. CASTRO, Nuno de. *A porcelana chinesa e os brasões do Império*. Barcelos: Civilização, 1987; DIAS, Pedro. *Heráldica portuguesa na porcelana da China Ming*. Porto: VOC Antiguidades, 2010.
- 19 Contributos heráldicos de Lourenço Correia de Matos, num total de 110 entradas. SANTOS, A. Varela (Coord.). *Portugal na porcelana da China*: 500 anos de comércio. Lisboa: Arte Mágica, 2007. v. 1; SANTOS, A. Varela (Coord.). *Portugal na porcelana da China*: 500 anos de comércio. Lisboa: Arte Mágica, 2008. v. 2; SANTOS, A. Varela (Coord.). *Portugal na porcelana da China*: 500 anos de comércio. Lisboa: Arte Mágica, 2009. v. 3; SANTOS, A. Varela (Coord.). *Portugal na porcelana da China*: 500 anos de comércio. Lisboa: Arte Mágica, 2010. v. 4.
- 20 AREZ, Ilda et al. *Vista alegre*: porcelanas. [S. l.]: Edições Inapa, 1989. p. 96, 163, 206-208.
- 21 Vd. a abordagem de LOPES, Carlos da Silva. *Estudos de história do mobiliário*. Porto: Gabinete de Estudos de Artes Decorativas da Universidade Católica Portuguesa, 2004. p. 235.
- 22 GUIMARÃES, Alfredo. *Mobiliário artístico português*: Guimarães. 2. ed. [Trofa]: S lvros de Portugal, 1989; NASCIMENTO, José da Silva. *Leitos e camilhas portuguesas*: subsídios para o seu estudo. Lisboa: Ed. Autor, 1950. p. 43.
- 23 Sobre couros armoriados com heráldica familiar, PEREIRA, Franklin. *O couro lavrado no mobiliário artístico de Portugal*. Porto: Lello, 2000. Cf. p.ex., as páginas 58, 89, 102, 106-107, 176 e 191-192.
- 24 Leandro Braga (1839-1897) coloca as armas reais no aparador de carvalho que se encontra no Palácio Nacional da Ajuda. Vd. FREIRE, Fernanda Castro. *50 dos melhores móveis portugueses*. Lisboa: Chaves Ferreira, 1995. p. 114-115.
- 25 Sobre este importante móvel, Cf. a comunicação (não publicada) SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. A mesa de jogo do vice-rei: estudo de um móvel brasileiro setecentista (1778-1790). In: CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE HISTÓRIA DO MOBILIÁRIO, 1., 2016, Oviedo. *Anéis...* Oviedo: APHA, 2016.
- 26 BASTO, Artur de Magalhães. *O Club Portuense*: breve monografia histórica. Porto: Club Portuense, 2004.
- 27 SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. Ant nio Bernardo Ferreira (1835-1907) e a sua casa do Largo da Trindade, no Porto. In: CLUNY, Isabel; FAUVRELLE, Natália (Coord.). *Dona Ant nia*: uma vida singular/a life of her own. Peso da Régua: Museu do Douro, 2012. p. 82-105.
- 28 SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. A casa da Trindade (no Porto), de Ant nio Bernardo Ferreira, e os seus bens móveis. In: CONGRESSO INTERNACIONAL CASA NOBRE: UMA PATRIMÔNIO PARA O FUTURO, 1., 2007, Arcos de Valdevez. *Anéis...* Arcos de Valdevez: Município dos Arcos de Valdevez, 2007. p. 345-364.
- 29 BAENA, Visconde de Sanches de. *Archivo heraldico-genealogico*. 2. ed. [S. l.: s. n.], 1991. p. 31.
- 30 Vd. uma “Salva pequena com brasão gravado” e outras peças possuíam monograma, sendo este em determinados casos especificado como “ABF”. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. Ant nio Bernardo Ferreira (1835-1907) e a sua casa do Largo da Trindade, no Porto, p. 98 ss.
- 31 Vd. a reprodução desta fotografia em SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. Ant nio Bernardo Ferreira (1835-1907) e a sua casa do Largo da Trindade, no Porto, p. 92.
- 32 Sobre estes titulares, vd. Z QUETE, Afonso Eduardo Martins (Dir.). *Nobrezas de Portugal e do Brasil*. 2. ed. Lisboa: Representações Zairol, 1984. v. 2, p. 659-660.

Viver com arte: decoração e coleções nos interiores das casas senhoriais de fins do século XIX em Portugal e Brasil

Marize Malta¹

Além da decoração de interiores, que mereceu grandes investimentos nas casas e palacetes nas últimas décadas do século XIX no intuito de evocar personalidades, foram desenvolvidas muitas coleções artísticas, fenômeno de grande repercussão entre nobres e burgueses que envolveu quantidade, acúmulo e diferentes graus de qualidade, sendo elas abrigadas de formas particulares nos ambientes domiciliares.² Como foram acolhidas e dispostas essas coleções? Como se articulavam com os móveis e os objetos decorativos?³ O que diziam dos seus proprietários? O que era coleção e o que era decoração?

Como afirmava Henry-René d'Allemagne, autor do livro *La Maison d'un vieux collectionneur*, não há nada mais revelador do que o conjunto de uma coleção e nada melhor nos informa sobre a personalidade de quem a adquiriu. Ela constitui a mais rica e mais completa das confidências. Nem tanto pelos objetos reunidos, mas sobretudo pela maneira como são apresentados é possível mirar o espírito e a alma do colecionador.⁴ D'Allemagne chamava a atenção para a importância da disposição das peças colecionadas, portanto, da composição e do saber dispor as obras de modo a prestigiá-las e criar um ambiente harmônico para viver e admirar o que estava ao redor.

Os ambientes domésticos oitocentistas finiseculares foram tomados como lugares coalhados de objetos cuja densidade e variedade dificultavam separar os bons objetos dos maus, discernir a boa arte da má ou daquilo que nem como arte poderia ser considerado, a exemplo dos bibelôs rechaçados como coisas sem interesses artísticos. Nessa confusão, as coleções incluem o abarrotamento de imagens, cores e texturas domésticas.⁵ Bem poderíamos usar das palavras de um articulista da revista *Brasil Ilustrado*, quando afirmava durante uma visita a uma casa, que “Cada salão, apesar de conter objetos de arte que poderiam bem ter colocação condigna em museus, não constitui propriamente galeria de arte, mas preenche os fins de qualquer habitação”.⁶ Aqui e ali, as casas acolhiam objetos de arte como itens de valorização da decoração, revelando o interesse por peças antigas e modernas com valor estético e histórico.

John Ruskin, em meados do século XIX, advogava a importância de estar cercado por coisas artísticas, de modo que mente e hábitos fossem impregnados positivamente no dia a dia, seja no espaço do trabalho seja na moradia. Ele dizia que:

Estamos prestes a ingressar em um período da história mundial em que a vida doméstica, auxiliada pelas artes da paz, irá suplantará gradativamente, mas enfim por inteira, a vida pública e as artes da guerra. [...] Confio que ela [Inglaterra] manterá seus verdes campos, suas casas de aldeões, seus lares de vida média; mas estes devem ser enriquecidos – confio que o serão –, por uma arte útil, verdadeira, substancial.⁷

É no espaço cotidiano de convivência que objetos e pessoas estão em intensa proximidade, onde objetos de diferentes naturezas se confrontam e é possível uma experiência visual diversa, com os objetos perto dos olhos e do corpo, sugerindo outros modos de “ver” e de dizer as coisas do mundo e as diferentes civilizações que o povoaram e modelaram. Quando as coleções entram em casa, a arte se aproxima do âmbito cotidiano das vidas. As casas dos colecionadores assumiram um perfil diferenciado, constituindo-se como ambientes particulares e modos peculiares de exibir objetos.

As materialidades artísticas se fundamentaram como meio de conhecimento do mundo representado na sua diversidade cultural, histórica e artística, coadunando presente e passado. O colecionador era um curioso acima de tudo e sua vontade de querer saber depositava-se na busca apaixonada por objetos que lhe contassem histórias, vivências artísticas e aproximassem o longínquo e o sensível de si e daqueles que gozavam de sua companhia.⁸

Segundo René Thiébaud,⁹ que prefaciou o livro de Henry-René d'Allemagne, o colecionador amante das artes reconhece o gosto, a inteligência, a paciência e a tenacidade daqueles que, como ele, envolvem-se na obstinada procura de obras, livros raros, objetos distantes, excêntricos, peças antigas... Grande parte deles não vive sem suas peças e se compraz em mostrar suas aquisições em reconhecimento de seu gosto e esforço por reunir tantas preciosidades. As casas acolhiam a arte, recheando-se com a multiplicidade.

Ainda segundo Thiébaud, quando a coleção se desenvolvia exageradamente, ela demandava mais e mais espaço, e correspondia ao território das donas de casa, que constatavam que, pouco a pouco, o espaço livre ia diminuindo como pele de onagro.¹⁰ A exiguidade dos apartamentos modernos abafou as coleções grandes e complexas, do mesmo modo que o protesto conjugal, segundo ele, matou, às vezes, as nascentes vocações para o colecionismo, pois, para ter paz, o homem recuou para coisas menos complicadas.¹¹ Do ponto de vista de Thiébaud, os colecionadores eram homens e suas mulheres os castravam, assim como as casas cada vez mais exíguas desencorajavam práticas colecionistas mais ousadas. Preconceitos à parte, que desconsideram o fenômeno do colecionismo feminino, o autor francês, apesar de ter editado o livro no pós-Segunda-Guerra, remetia ao “velho” colecionismo arraigado no século XIX, em especial, nas décadas finais da centúria, momento de intensificação das

práticas colecionistas no Brasil e em Portugal. Fenômeno não exclusivo desses dois países, porém espalhado nas metrópoles do mundo ocidental, especialmente com a dominação de um estilo de vida burguês que necessitava de meios de representação de *status* que afixasse sua escalada social – seu gosto e interesses intelectuais.

A configuração de um mercado de arte com eclosão de galerias, leilões e lojas de antiquariato impulsionou e incentivou muitas coleções, bem como a constituição de grandes fortunas e suas ruínas foram responsáveis pela reunião e dispersão de inúmeras coleções. Os leilões ocorriam com frequência no século XIX, e neles as coleções se tornaram alvo de significativo interesse, como se pode observar no anúncio do leilão dos pertences do Comendador Albino de Oliveira Guimarães, no Rio de Janeiro:

Importante leilão de prédio, móveis e pinturas – sendo o prédio o elegante e grandioso palacete, sítio à 98 Rua de São Clemente 98.

Os móveis: uma rica e sumptuosa coleção do que há de mais esplendido e bem escolhido, e as pinturas a mais rica galeria que se encontra no Rio de Janeiro, contendo quadros dos mais afamados mestres da escola antiga e moderna.¹²

Diferentemente do comendador Albino, algumas coleções estiveram reunidas em cômodos especiais, como as galerias, permitindo fruir apenas as obras selecionadas pelo colecionador, caso da galeria de Richard Wallace, a que hoje temos acesso por meio do museu Wallace Collection, em Londres, ou a coleção do conde de Daupias, em Lisboa, hoje inacessível por causa de sua dispersão.¹³

Henry Havard, no livro *L'art dans la maison*, orientava que o fator mais importante em uma galeria de arte seria a iluminação. Sem uma luz natural franca e abundante que valorizasse as obras, não haveria como sustentar uma galeria em casa,¹⁴ situação diferente das moradias brasileiras, que sempre lutaram com a abundante e radiosa luz solar, além do calor. Alguns articulistas de periódicos cariocas mencionavam a luz rarefeita, confortável e acolhedora de algumas casas de colecionadores, que imprimiam uma atmosfera de concentração e recolhimento.

A ilustração do livro de Henry Havard (Figura 1) mostra um salão grandioso e espaçoso de um colecionador nova-iorquino que só denota ser uma galeria doméstica pelo número e variedade de assentos, alocados informalmente, e pelo tecido ou roupa displicentemente largado no sofá. Lá, os visitantes se sentariam para admirar com calma as obras e conversariam sobre elas. Afora isso, era o modelo museográfico que dirigia a ambientação que, no entresséculo, ainda se utilizava da prática de aproximar as telas entre si, formando um grande painel pictórico.

Nas galerias do conde de Daupias, havia generosa iluminação zenital que promovia larga claridade para a observação das obras que, segundo Ramalho Ortigão, “acham-se reunidas com uma disposição e com uma deco-



Figura 1 – Galeria de pintura de M.V.D.B, em Nova York – ilustração do livro *L'art dans la maison*.
Fonte: acervo da biblioteca de Obras Raras da EBA-UFRJ.

ração magnífica, preciosidades de toda a ordem”.¹⁵ Nesse caso, a decoração, segundo Havard, deveria estar subordinada à coleção, pois seriam as obras que deveriam guiar a ambiência.¹⁶ A decoração ficava por conta da composição dos itens da coleção. Com as paredes repletas de quadros e os móveis assentes às paredes cobertos de variadas peças, com divãs para acolher com conforto os admiradores da arte, as galerias domésticas buscavam chegar a um meio-termo entre exposição pública e exibição privada. Mas seria em um cômodo-clímax que o colecionador mostrava toda a sua personalidade e esforço intelectual em prol da arte em casa.

Ao compararmos imagens de galerias públicas da época, nelas há muito mais espaço vazio, maior imponência e disposição mais rígida. Mas essa maneira de dispor obras certamente serviu de modelo para valorizar as coleções domésticas, do mesmo modo que os nascentes museus tomaram como referências as coleções em palácios ou gabinetes de curiosidade de casas senhoriais da antiga nobreza. Assim, entre coleções privadas e públicas sempre houve um diálogo em que ambos se afetaram. Contudo, nas casas oitocentistas, não bastaram galerias e espaços exclusivos para as coleções. A grande maioria delas se espalhou por toda a casa, misturando-se à decoração, constituindo os objetos da coleção importantes itens da ambientação e conferindo um diferencial estético aos lares.

O banqueiro Henri Burnay começou sua coleção de modo a preencher os espaços do Palácio da Junqueira, em Lisboa, e de usá-lo como meio de

afirmação social, pois a qualidade das peças conferia prestígio a seu proprietário, como pinturas antigas francesas e flamengas, grandes tapeçarias e móveis franceses e indo-portugueses.¹⁷ Além de itens custosos, eram peças com histórias e que mostravam a admiração do colecionador por certo período e país, digno apreciador de certas tipologias de objetos de arte, a exemplo das tapeçarias, que ainda demandavam espaços suficientes para exibi-las, como a sala de espera do Palácio da Junqueira (Figura 2), a qual privilegiava a apresentação dos têxteis narrativos, tão justamente dispostos para convencer que foram criados para aquele local. Apesar de algumas sobreposições, é digna de nota a preocupação da escolha de móveis baixos, de modo a melhor fruir a totalidade das tapeçarias e da estampa das cortinas e sanefas semelhantes às molduras das tapeçarias, como se formassem uma continuidade, conciliando arte e decoração, o que é ainda reforçado pelo grande tapete oriental que encobria boa parte do piso.

De modo geral, dificilmente encontramos documentação prolífica para compreender as coleções inseridas nos espaços domésticos, nem para perceber as estratégias de aquisição e oportunidades do mercado à época, o que torna o tema sobre a história de casas com coleções de difícil estudo. Contudo, mesmo raros, alguns colecionadores se preocuparam em registrar em desenhos, projetos, fotografias,¹⁸ cartas e/ou contratos, entre outros



Figura 2 – Sala de espera do Palácio da Junqueira. Álbum Palácio do conde de Burnay à Junqueira, 1933. Fonte: coleção particular.

documentos, seus modos de aquisição e incorporação das coleções em suas casas. O que nos interessa aqui é como esses objetos, que foram retirados de sua produção de origem e função trivial,¹⁹ ganharam outros sentidos, na medida em que entraram em casas para alimentar as coleções.

A partir de várias reportagens sobre visitas ou festas em casas senhoriais no Rio de Janeiro, pode-se perceber o quanto a arte se fazia presente para enobrecer os salões da elite carioca. Wanderley Pinho reuniu vários desses relatos e comenta, por exemplo, sobre a casa dos Cotegipe:

No salão com pendentes cortinas nas janelas e suaves pinturas de teto distribuíam-se em afetada desordem cadeiras de charão, cômodas de boule a sopesarem candelabros de bronze dourado, bibelôs de marfim, um grande bronze de Barbédienne “Vencedor no Combate de Galos”, placas de prata cinzelada de Henner, e, dentre outras telas, quadros de De Martino e um retrato de Cotegipe. Aqui e ali esmaltes, estatuetas.²⁰

Aqui e ali se avistavam obras de arte a encantarem a decoração – esmaltes, quadros, estatuetas, bibelôs –, embora não se tratasse de uma coleção de arte propriamente dita. Com essa prática, as coleções conferiam outra imagem aos interiores das casas, visto não ser uma ou outra peça a se destacar, mas verdadeiras hordas de objetos, cuja multiplicidade comprovava o gosto e ímpeto especiais do dono da casa, que apreciava determinados tipos de peças. Se uma pessoa possui apenas uma obra extraordinária, ele é considerado um proprietário de um bem excepcional, mas este não lhe confere o título de colecionador. Desse modo, para ser considerado como tal, faz-se necessário acumular. É diante do acúmulo, de reunir múltiplos de categorias iguais que o colecionador alça o patamar de conhecedor, verdadeiro curioso para conhecer mais e mais sobre determinada peça, autor, modalidade artística ou período histórico.

Na introdução do livro sobre colecionadores portugueses, Alfredo Keil relata sobre a prática colecionista nos primeiros anos do século XX:

A moda, que tudo altera, corrompe, destroe, imita, inventa, copia e confunde, tem ultimamente adquirido proporções exaggeradas nos paizes europeus, mesmo nos mais cultos, fazendo com que brotasse nas camadas sociaes, desde a mais elevada até á mais modesta, a ideia de um novo sport: o de colleccionar antiguidades. Todos mais ou menos colleccionam, compram, trocam, vendem, desde os quadros de mestre, as porcellanas, as joias, os bilhetes postaes e os rótulos de caixas de phosphoros!²¹

Considerado um *sport* mais contagioso que epidemia, ao mencionar aqueles amadores de bom gosto, cita o conde de Daupias, que soube reunir em sua residência em Lisboa, em galeria apropriada, centenas de quadros de mestres portugueses e estrangeiros das antigas escolas; grandes peças de

mobiliário nacional e antigo; faianças, joias, marfins e miniaturas; esculturas e um sem número de bibelôs.²²

Segundo Alfredo Keil, alguns colecionadores de nobre estirpe, cuja fortuna pessoal lhes permitia comprar objetos raros e custosos, amontoavam extraordinárias riquezas artísticas nas suas faustas vivendas.²³ Exemplo disso pode ser observado no álbum do Palácio Foz²⁴ (Castelo Melhor), cujo proprietário era considerado um dos mais destacados colecionadores de sua época – o marquês da Foz. Móveis dos séculos XVI e XVII, especialmente arcas, contadores e escritórios orientais e hispano-árabes demarcavam uma preferência. Os quadros de cavalete eram em cerca de 150, entre eles Velásquez, Rembrandt, Bosch, Ribera, comprovando a erudição cara à respeitabilidade dos colecionadores.²⁵

Os têxteis antigos se distribuíam pelos cômodos do palácio Foz, por meio de tapeçarias de Beauvais, Aubusson, Bruxelas e Gobelin, que se alternavam com colchas indianas e panos de arrás. Como forma de ambientação, o gabinete de gosto rococó francês (Figura 3) servia de fundo para as porcelanas europeias e orientais que se espalhavam sobre mesas, lareira e cômodas, como se estivesse a recriar uma *period room*, tendo em vista que a porcelana europeia só começou a ser produzida no século XVIII e que o estilo rococó era afeito às chinesices. Porém, havia muito mais porcelanas de Saxe, Sèvres, Áustria, Capodimonte, Chelsea, utilizando-se de vitrines dispostas na galeria



Figura 3 – À esquerda, gabinete e, à direita, galeria (época Luís XVI) no Palácio Foz, Lisboa, 1890. Fonte: fotografias atribuídas a M. Caetano de Portugal. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

(uma varanda) que deixavam à vista aquelas que não foram escolhidas para determinadas salas (Figura 3).

Outro artifício usado em fins do século XIX e início do XX era dispor pratos de porcelana nas paredes com analogia a frutos de uma árvore fantasiosa, especialmente em saletas com gosto oriental, como em uma das salas no palácio Antici Mattei, residência do colecionador e embaixador americano George Wurts em Roma.²⁶ Outra maneira curiosa de disposição de pratos de porcelana, realizada em época bem anterior a Wurts, pode ser encontrada na atual embaixada da França em Portugal, o Palácio de Santos, propriedade dos Lancastre de meados do século XVII a 1909, cujo teto em formato piramidal é todo revestido de porcelana chinesa, um dos itens da numerosa coleção de arte dos Lancastre, que igualmente apreciavam tecidos orientais, prata, tapeçaria e pinturas.

Segundo Vítor Serrão, o colecionismo luso oitocentista se pautou tradicionalmente por móveis, pratos e porcelanas, num desejo entre o hibridismo e o exótico.²⁷ Em contraposição, o colecionismo brasileiro não foi tão afeito às pratas e móveis antigos, mas congraçou o apreço pelas porcelanas, o que é evidenciado na coleção Ferreira das Neves, hoje no acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes, da UFRJ. Para além das porcelanas especialmente chinesas e japonesas, há significativo conjunto de arte religiosa antiga, tão frequente no colecionismo português oitocentista ante a supressão das ordens religiosas, que representou oportunidade ímpar de comercializar peças antigas no mercado luso e com a qual se beneficiou Jerônimo Ferreira das Neves. Muitos colecionadores puderam gozar de obras religiosas dos séculos XV, XVI e XVII, demarcando uma peculiaridade nas ambientações das suas casas, povoadas com santos, Santa Face, fuga para o Egito, descida da cruz, Anunciação, Nossa Senhora e o Menino Jesus, Sacra família e arcanjos que se contrapunham aos quadros de gênero, retratos, naturezas-mortas e paisagens, temas recorrentes no colecionismo na Europa e América de fins do século XIX e início do XX.

Sabe-se, a partir do testamento de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves,²⁸ esposa de Jerônimo, que vitrais suíços antigos eram usados na janela da biblioteca de sua casa no bairro de Benfica, Rio de Janeiro, local onde também expunha um quadro antigo de São Sebastião, que a colecionadora doou ao seu primo.²⁹ No arrolamento dos bens do casal que foram deixados encaixotados em Lisboa,³⁰ há referências a pratos de porcelana com molduras de veludo vermelho ou verde-escuro, modo peculiar de expor a coleção composta por uma quantidade enorme de pratos, jarras e xícaras tanto orientais quanto europeias.³¹ O conjunto de móveis Império com um par de candelabros deveria situar-se em uma sala exclusiva, como é o caso do salão Império do conselheiro João Arroyo,³² ou compor o quarto de dormir, como um dos dormitórios no Palácio da Junqueira,³³ visto constarem no arrolamento dos bens camas em estilo Império com suas respectivas mesas de cabeceiras. Contrapondo-se à limpeza dos móveis de linhas neoclássicas, havia cadeiras e baús antigos de

couro lavrado, mesa de bolacha, contadores e mesas com embutidos e rendilhados da Índia, móveis mais sóbrios que bem se coadunavam com as peças antigas de cunho religioso. As coleções chamavam outras, de modo a melhor se harmonizarem na decoração e se enaltecerem.

Entre modas e personalismos, havia maneiras consideradas apropriadas de espalhar as coleções, de modo a afiançar o bom gosto nas escolhas e valorizar as peças adquiridas na ambientação da casa. José Relvas, para sua nova morada em Alpiarça, Portugal, desenvolveu, ele mesmo, listagens para definir onde seus caros objetos deveriam estar dispostos pelos cômodos. Separando por temáticas e/ou temporalidades iguais, agrupou obras para ficarem em certos cômodos, seguindo a prática de juntar obras por escolas, costume nos museus europeus nos Oitocentos. Ao mesmo tempo, na medida em que se trata de uma casa, os modos de disposição das peças da coleção incitam outros modos de ver as obras expostas. Somos impelidos a pensar as obras em conjunto, em paredes, sobre móveis ou dentro deles (as vitrines), ou mesmo o mobiliário constituir peça de coleção, o que é exemplificado no Museu Nissin de Camondo, cujo proprietário, o banqueiro Moisés de Camondo, era apaixonado pelo século XVIII e recheou alguns de seus cômodos com móveis que pertenceram a Maria Antonieta, para ficarmos com um caso conhecido.

Os colecionadores podiam sentar e deitar nas próprias coleções, desenvolvendo modos peculiares de relação com as peças. Eles as usavam, diferenciando-se da postura respeitosa e distante que ocorria nos museus. As peças estavam ao alcance das suas mãos e corpos. Alçavam, assim, um modo aprofundado de conhecimento para além do olhar, como pode ser percebido na fala do articulista que visitava a casa do dr. Antonio Carlos Simoens da Silva, situada em Botafogo, no Rio de Janeiro:

Essas miniaturas em marfim são a obra prima da galeria de pintura do colecionador que visito. E elle, que as possui e gosa, porque as entende, quando me falla dellas põe na voz um calor novo e tem nos olhos uma expressão de vellado, acariciando as figuras de tão alta valia.³⁴

Assim, Simoens da Silva as entendia e amava acariciando-as, prerrogativa especial dos colecionadores, cuja posse lhes permitia um conhecimento em intimidade. Da mesma forma, o conselheiro Arroyo podia experimentar quando desejasse dormir em uma cama de bilros do século XVII, existente no quarto Luís XIII de sua residência.

Pelos esquemas gráficos com medidas de paredes (Figura 5) e listagens (Figura 6) de José Relvas, podemos perceber o quanto era importante a prática de pensar como as coleções interagiam com os espaços domésticos quando as obras da coleção dirigiam-se para locais e composições específicas, a fim de lhes oferecer as melhores contiguidades. Numerosas listas manuscritas e datilografadas dão conta de que tipos de obras, móveis e objetos deveriam estar nos respectivos cômodos da casa, com alguns itens riscados e indicando

a mudança de lugar, mostrando o meticuloso e cuidadoso estudo para dispor a coleção em casa.

Diferentemente, as coleções de d. Pedro II no Paço de São Cristóvão não pareciam contar com a mesma prerrogativa. Mesmo que Revert Klumb tenha realizado fotografias de alguns espaços do palácio, não há evidências de coleções nessas imagens. Em uma estereoscopia (Figura 7) que apresenta um conjunto de assentos com mesa, a presença da vitrine aponta para o hábito de guardar e expor as miudezas. As pequenas peças eram colocadas em vitrines e não há móvel mais característico do século XIX do que elas, dando o tom da importância de expor aquilo que era caro ao colecionador, mas que era protegido das mãos alheias. Como lembra René Thiébaud, a alegria da descoberta infla o amor próprio do amador. Ele sente uma satisfação indescritível quando confirma uma boa sorte, uma boa ocasião... Ele põe na vitrine e em lugar de honra suas últimas aquisições, para as quais dá uma nova vida.³⁵

Mesmo que existisse um museu particular, localizado no térreo do Paço de São Cristóvão, muitas obras estavam dispostas pelos ambientes. É o caso de diversas telas apostas às paredes dos corredores do palácio, descritas nas documentações e no leilão do Paço. Mas se uma coleção artística não era destacada, havia um museu – o museu do imperador. O museu ocupava quatro salas³⁶ e era assim descrito por um articulista do jornal *O Paiz*:

[...] relíquias de Herculano e Pompéia (as cidades que o Vesúvio soterrou). Estatuetas, hermas, caçarolas ou painéis, vasos, repuxos, trabalhos de cerâmica, de ferro e de bronze. [...] armas modernas e antigas da Ásia e da África, yatagans recurvados dos ferozes guerreiros syrios e árabes, espadas e punhaes de aço legítimo de Damasco, escudos e elmos. Ainda a gente islamita figura no museu pelos seus instrumentos de música civil e militar. A história e a civilização da América ali tem conspícuo lugar, desde os Incas até os nossos dias. A anthropologia indígena tem objectos de estudos nas múmias e nas içaçabas, nos corpos e nas cabeças mumificadas ou pelo tempo ou pela arte. Há ali uma cabeça de guerreiro mumificada e tão reduzida, que parece a de uma criança.³⁷

Ciência, história e arte estavam ali reunidas em um museu em casa abrigado no Paço da Boa Vista, prerrogativa de poucos, revisitando as práticas dos gabinetes de curiosidades constantes nos palácios renascentistas. Contudo, a curiosidade naquele tempo ganhava outras nuances, e havia no museu peças sentimentais ganhas de presente. O acervo, assim, compunha-se de um conjunto díspar que reunia tanto peças excepcionais quanto presentes de admiradores: “No reinado do Sr. D. Pedro II o museu tornou-se o depósito de grandes preciosidades científicas e artísticas e também de todas as futilidades que o ex-imperador recebia com profusão e que bondosamente não atrevia a atirar fóra”.³⁸ Desse modo, o museu imperial era mais afeito a um lugar com objetos de variados valores



Figura 7 – Estereoscopia de um canto de sala. Revert Klumb, c.18---. Fonte: coleção Tereza Christina.

e curiosidades, sem a preocupação de separá-los por categorias, mas de uni-los, feito um repositório de memórias do mundo que envolvia os sentimentos.³⁹

Diferentemente da possibilidade de se ter um museu em casa, prerrogativa de poucos, como o Museu de História Natural dos príncipes no Palácio das Necessidades,⁴⁰ em Lisboa, a maioria dos colecionadores optava por um museu-pela-casa, na medida em que a coleção tomava todos os ambientes. Para além dos salões e gabinetes, corredores, passagens e varandas costumavam ser usados para acolher a crescente coleção. D. Fernando II incorporou muitas peças nas galerias que circundavam o claustro do ex-convento das Necessidades para dispor as tantas obras pelas quais se interessou em salvaguardar.⁴¹ Vemos, por meio das fotografias de época (Figura 8), os antigos espaços do claustro se tornarem galerias de arte, com quadros de quase todas as escolas artísticas e peças de cerâmica, uma das paixões do rei-artista, de variadas procedências e feitos. O acúmulo de obras demarcava uma hierarquia, com móveis profusamente entalhados assentes às paredes, sobre onde se expunham peças tridimensionais, esculturas ou cerâmicas, e, ao alto, as telas. Entremeando os móveis, havia cadeiras-pufes forradas em veludo listrado em verde e carmesim, mesmo tecido usado para cortinas e sanefas, trazendo um colorido ritmado e acolhedor à exibição da coleção.

Por outro lado, salas e gabinetes também eram espaços usados para a exposição de peças. Só a sala de música guardava 46 pinturas e a galeria principal, 48; a casa de jantar era guarnecida com prateleiras por todas as paredes para assentar a impressionante coleção de cerâmicas e com janelas formadas por vitrais antigos; o gabinete de trabalho acolhia as variadas



Figura 8 – Galeria de arte no Palácio das Necessidades, utilizando-se da antiga galeria do claustro do convento para acomodação da coleção de d. Fernando II, 1886. Fonte: Museu-Biblioteca Casa de Bragança, Portugal.

peças de ourivesaria. Afora uma sala exclusiva para louça (e outra para vidros), as peças em cerâmica eram vistas por todas as partes.⁴²

Para além da aristocracia, algumas fotografias de casas de fins do século XIX e início do XX, tanto no Brasil quanto em Portugal, permite-nos observar como funcionavam as coleções nas casas aburguesadas. Partindo de algumas imagens⁴³ da casa de Antônio Lemos, intendente de Belém do Pará nos anos de 1897-1911, verificamos certas preferências por temáticas, dimensões e distribuições⁴⁴ (Figuras 9, 10 e 11). Quadros de paisagens, temáticas de gêneros e naturezas-mortas eram frequentes e traziam imagens de outras naturezas para dentro de casa. Especialmente as telas de paisagem de pequenos formatos obtinham investimento garantido dos colecionadores, trazendo o fora para dentro e incorporando as exterioridades de outros lugares para dentro de casa. O Brasil de norte a sul, com suas paisagens estranhas e diversas, poderia estar diante dos olhos, todos os dias. O Brasil, assim, ia sendo apropriado pelos colecionadores. Se considerarmos a opinião de Julio Huelva sobre as coleções no Rio de Janeiro, em 1875, quando afirmava que “As colleccões artisticas dos particulares são poucas e todas mediocres, e a unica colleccção official – a da Academia de Bellas Artes – só tem de pomposo o título – de pinacoteca”,⁴⁵ décadas mais tarde, a situação seria diferente.

Telas de Antônio Parreiras, Aurélio de Figueiredo, Benedito Calixto, Antonio Fernandez, Irineu de Souza, Oscar Pereira da Silva e Carlo De Servi⁴⁶ demarcavam um colecionismo interessado em arte brasileira contemporânea que se misturava com móveis, jarros e esculturas em *petit* bronze de produção europeia (Figura 9). Estrangeiro e local se punham lado a lado, favorecendo uma visão transcultural e apontando o quanto o projeto civilizatório demandava referências do Velho Mundo, pois significava ter conhecimento de um mercado distante e acessível àqueles poucos



Figura 9 – Uma parte do primeiro salão da casa de Antônio Lemos, Belém do Pará, Brasil, 1917. Centro de Memória da Amazônia. Fonte: fotografia de Moema Bacelar, 2019.



Figura 10 – Uma parte do segundo salão da casa de Antônio Lemos em Belém do Pará, Brasil, 1917. Centro de Memória da Amazônia. Fonte: fotografia de Moema Bacelar, 2019.

que sabiam dos salões, leilões, comissários e das coleções que estavam sendo dispersas, além de bom gosto para escolher as peças contemporâneas ofertadas pelo comércio. E, certamente, numerário suficiente para adquirir as obras desejadas. As grandes capitais brasileiras assistiam na virada do século XIX para o XX a casos como de Antônio Lemos, com coleções que começavam a proliferar em Belém,⁴⁷ São Paulo e, especialmente, no Rio de Janeiro.⁴⁸

Por mais que as salas da casa de Antônio Lemos fossem espaçosas se comparadas aos apartamentos de meados do século XX, contrariando o protesto de Thiébaud, as casas aburguesadas de fins do XIX tinham extensões limitadas de paredes rasgadas por várias portas e janelas, impondo dimensões menores aos quadros, diferentemente dos salões públicos ou espaçosos palacetes com telas de grandes proporções. Em termos de composição, normalmente, a tela maior se dispunha ao centro, com as outras menores circundando-a simetricamente. Tal imposição muitas vezes podia levar o colecionador a adquirir certas dimensões de obras já pensando na maneira como estariam dispostas nas paredes da sua casa. No Brasil, artistas do entresséculo que viviam de vender obras passaram a investir em telas de pequenas dimensões, pensando no mercado colecionista.⁴⁹

Para distribuir as peças da coleção, Antônio Lemos se valia de outros salões. Três deles se apresentam recheados de pinturas e de uma enorme



Figura 11 – Terceiro salão da casa de Antônio Lemos, em Belém do Pará, Brasil, 1917. Centro de Memória da Amazônia. Fonte: fotografia de Moema Bacelar, 2019.

quantidade de esculturas e jarros modernos. Dependendo da escala da habitação, as coleções ganhavam outras versões de exibição, já que contavam com muito mais cômodos, permitindo destacar certas peças mais caras em determinadas situações, que, por vezes, foram captadas pelas fotografias. Na casa de Lemos, no chamado segundo salão, sobressai uma parte do cômodo em que a coleção indígena está enquadrada (Figura 10), fazendo ver flechas, cuias e arpões que contracenam com jarros *art nouveau*, estatuetas, relógios e cerâmica preteridos da centralidade fotográfica. Entretanto, no terceiro salão (Figura 11) há uma infinidade de peças, dificultando saber o que olhar primeiro... A quantidade colossal de objetos da coleção implica: procurar semelhanças, buscar subconjuntos, identificar temáticas, empreender sentidos. Colecionam-se muitas coleções. E os salões eram os espaços privilegiados para elas estarem dispostos ao olhar.

Procedimento semelhante pode ser observado na casa do colecionador Antônio da Silva Costa,⁵⁰ em Copacabana, Rio de Janeiro (Figura 12). Tendo se mudado para a nova casa com a esposa em 1917,⁵¹ sua residência é um caso exemplar da acomodação das coleções em casa no Brasil. O salão de entrada, com pé-direito duplo, descortina diversas telas contemporâneas, incluindo



Figura 12 – Sala de entrada da casa de Antônio da Silva Costa, Copacabana, Rio de Janeiro, s.d. (O casal se mudou para a casa em 1917). Fonte: álbum da família.

artistas brasileiros, acompanhadas por móveis franceses do estilo Luís XV e XVI, fornecendo um requintado ambiente já afiançado por outros tantos colecionadores (em Portugal, na Europa e na América) para valorizar os objetos por ele coletados. Relógios, porcelanas e esculturas preenchiam as superfícies vazias, ofertando mais prazeres visuais aos que podiam gozar do encanto de estar circundados por coleções de arte.

Valendo-nos novamente de René Thiébaud, que argumenta que, se os caçadores amavam estar rodeados de seus troféus, era natural que a moradia de um colecionador fosse um hino à sua paixão e que ele se esforçasse por valorizar tudo aquilo que recolhera.⁵² Contudo, não eram todos que sabiam apresentar suas coleções, pois muitos acumulavam mais do que selecionavam. Segundo ele, a casa de um verdadeiro colecionador deveria corresponder à imagem do seu gosto, devendo suscitar a alegria de olhar frequentemente para aquilo que adquiriu, semelhante ao bem-estar de encontrar os traços daqueles que amamos.

A prática ainda perdurou por muitas décadas, como nos anos 1920 na casa de Laurinda Santos Lobo em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. O articulista do periódico *Brasil Ilustrado* assim menciona:

É difícil fazer plena justiça a uma reunião de tantos objectos de arte de valor quando estão espalhados por um vivenda como essa de que nos occupamos, não se achando elles arrumados como em uma loja para exhibir ao freguez o que mais lhe possa attrahir o olhar, mas sim disseminados pelos diversos compartimentos, nos pontos em que melhor concorram para a harmonia e o bom effeito do conjuncto, e onde suas qualidades melhor possam ser apreciadas, não soffrendo com a vizinhança de outros de mais brilho, nem por seu turno prejudicando os que lhes ficam juntos.⁵³

Laurinda optou, na esteira de muitos colecionadores, por reunir temas correlatos, como na sala com móveis luso-brasileiros, pratas portuguesas e quadros de Columbano, Malhõa e Anunciação. As peças valorizavam-se e conversavam na mesma língua, permitindo a ambientação em harmonia e indicando as preferências do colecionador, de modo que os visitantes tivessem clara percepção das preferências e dos gostos do dono.

No âmbito dos espaços mais reclusos, como os dormitórios, a localização das coleções tendia a certas opções. Os quadros e imagens religiosas eram preferidos em um contexto em que o catolicismo predominava, caso do quarto da cama no Palácio Foz (Figura 13) e no Palácio da Junqueira (Figura 14). Especialmente, Portugal pôde gozar de inúmeras obras sacras antigas em coleções oitocentistas em virtude da supressão das ordens religiosas em 1834, situação que permitiu a circulação de obras até então reclusas em conventos e mosteiros, fato já mencionado. Um dos beneficiários dessa prerrogativa foi o rei d. Fernando II, que, dentre muitas, adquiriu alguns painéis das Sete Dores da Virgem, que ornavam o altar da capela do convento da Madre de Deus, que foram encomendados pela rainha d. Leonor ao ateliê de Quentin Metsys e que



Figura 13 – Quarto da cama do Palácio Foz, Lisboa, 1890. Fonte: fotografias atribuídas a M. Caetano de Portugal. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.



Figura 14 – Quarto da condessa de Burnay no palácio da Junqueira, Lisboa. Fonte: álbum Palácio do conde de Burnay à Junqueira, 1933.

hoje estão expostos no Museu Nacional de Arte Antiga. Nesses casos, a alusão às capelas transpostas para quartos de dormir indica uma postura particular que buscava no acompanhamento de obras de arte antigas reforçar a fé com arte.

Alguns descendentes da nobreza preferiam dormir junto aos retratos familiares ou colocá-los em salas mais íntimas, caso do Palácio Fronteira, a não ser que tivessem o deliberado desejo de expor sua nobre estirpe ao público. Outros, amantes de belos corpos, deixavam os nus para a fruição privada, na medida em que não se atreviam, se fossem imagens ousadas, a deixarem-nos expostos às visitas, caso de Simoens da Silva, no Rio de Janeiro. O desejo de ter as peças mais caras e, neste caso, queridas perto de si na intimidade de um quarto de dormir implicava posição egoísta,⁵⁴ comportamento que dificultava reconhecer o próprio colecionador, na medida em que não dispunha as peças ao olhar alheio e compartilhado responsável pela construção da reputação do colecionador.

Conforme lembra Ruskin, “a quantidade de prazer que pode derivar de qualquer grande obra depende diretamente da quantidade de atenção e energia intelectuais que se é capaz de voltar para elas”.⁵⁵ Todo colecionador possui alguma peça de sua coleção que considera mais preciosa que outras, concebendo-a como joia, ou seja, artigo que se destaca em relação aos demais que configuram o restante da coleção e que pode ser exposto ou no egoísmo dos quartos e gabinetes íntimos, ou na exibição pública dos salões. Muitas obras servem de lastro para dar consistência ao conjunto e para servir de fundo convincente à qualidade excepcional de alguns objetos, despertando curiosidades múltiplas.

Na imagem de um dos cômodos do porão da casa do colecionador Antônio da Silva Costa (Figura 15), em Copacabana, no Rio de Janeiro, vemos as combinações entre móveis, porcelanas (as de pequenas dimensões eram guardadas na vitrine) e quadros, convivendo como bons companheiros. Além disso, é patente o uso de outros cômodos para além dos sociais e íntimos para dar conta da crescente coleção. Especialmente nesse caso, os móveis da coleção demandam amplos espaços para serem exibidos e, por isso, o colecionador fez uso do porão da casa para poder espalhar seus objetos. Se nos salões da casa predominavam os móveis de gosto francês (Figura 12), o porão acolheu a coleção de móveis luso-brasileiros⁵⁶ e de itens excedentes de porcelana e pintura. Ao mesmo tempo, todo o esforço do colecionador para angariar preciosidades e reuni-las em certa composição podia, com certa frequência, acabar indo à leilão. Na imagem referida do porão, os objetos apresentam etiquetas. O leilão da coleção, a exemplo de tantos outros casos, dispersava o esforço de homens e mulheres que, movidos pela curiosidade, reuniram peças que circundaram suas vidas e objetos que despertaram interesse e com que conviveram.

Antigamente, a palavra “curioso” possuía uma conotação diferente da dos dias de hoje. Era sinônimo de amador e se dizia, em francês, um curioso de livros, um curioso de quadros ou de cerâmica.⁵⁷ Os colecionadores eram



Figura 15 – Canto de uma das salas do porão da casa do colecionador Antônio da Silva Costa em Copacabana, s.d. Fonte: álbum da família.

perfeitos curiosos. Assim, poderíamos dizer que as casas finiseculares que acolheram coleções eram, para além de moradias, casas curiosas. Essas casas, dentro da acepção corrente de curiosa, seriam lugares que desejavam fortemente querer ver, aprender e conhecer, trazendo para dentro de si o desconhecido. Mas, à medida que adentravam pelas casas, os visitantes viravam amigos íntimos, aqueles amigos inteligentes e sensíveis que fazem toda a diferença em nossas vidas e com quem desejamos estar constantemente em contato. Amigos-arte. Porque a arte não é detalhe, mas um sintoma da humanidade, daquilo que ela é capaz de criar e de emocionar. As coleções parecem se sublevar contra o demasiado apego material da humanidade. Os colecionadores são empáticos a isso, e suas casas se afetam e se transformam, atraindo olhares de outros curiosos, isto é, de todos aqueles que se sensibilizam com a arte. Sejam bibelôs ou obras raras, o maior prazer é dizer que esses objetos são meus. Nessa condição de proprietários, os colecionares permitem-se viver com arte, uma forma de sobrevivência para além da insuportável realidade de ser e estar no mundo, porque sabemos que a vida não basta.

NOTAS

- 1 Marize Malta é mestre em história da arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutora em história social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pós-doutorado em história da arte pela Universidade de Lisboa e bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). É professora associada da Escola de Belas Artes da UFRJ, atuando na graduação e pós-graduação e coordenando o Setor de Memória e Patrimônio (Museu D. João VI, Arquivo Histórico e Biblioteca de Obras Raras). É líder dos grupos de pesquisa Entreséculos e Modos e colaboradora do grupo Casas Senhoriais em Portugal, Brasil e Goa. Desenvolve pesquisas na área de história da arte, com estudos sobre artefatos e ambientes interiores oitocentistas, objetos do mal, a condição decorativa e/ou artística e sua relação com imagem e lugar, enfocando o problema das coleções e dos modos de exibição. E-mail: marizemalta@eba.ufrj.br.
- 2 Sobre algumas questões introdutórias do colecionismo em casa nos oitocentos, veja MALTA, Marize. Arte em casa: colecionismo de objetos em fins do século XIX no Rio de Janeiro e a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: JOÃO NETO, Maria; MALTA, Marize (Ed.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*: perfis e trânsitos. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2014. p. 123-138.
- 3 Apesar de estarmos tratando das coleções em interiores domésticos, elas também estiveram presentes nas exterioridades das casas, como os azulejos no Solar do Jambeiro, em Niterói, palácio dos marqueses de Fronteira em Lisboa e, no século XX, na coleção de Castro Maya agregada às paredes do que hoje configura o Museu do Açude.
- 4 D'ALLEMAGNE, Henry-René. *La maison d'un vieux collectionneur*. Paris: Librairie Grund, 1948. p. 28.
- 5 MALTA, Marize. Sobre sentidos dos objetos conforme lugares que ocupam: um olhar sobre a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: OLIVEIRA, Emerson D. G. de; COUTO, Maria de Fátima M. (Org.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012. p. 191-207.
- 6 O.L. Colecionadores: coleções mortas. Gabinetes de arte. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1905. p. 1.
- 7 RUSKIN, John. A acumulação e a distribuição da arte. In: _____. *A economia política da arte*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 18, 65-112.
- 8 Sobre perfis de colecionadores e suas idiosincrasias, há uma série de publicações. Destacam-se: BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: _____. *Rua de mão única*: obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 2, p. 227-235; BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. p. 237-246; HASKELL, Francis. *Rediscoveries in art*: some aspects of taste, fashion, collecting in England and France. London: Phaidon, 1976; RHEIMS, Maurice. *Les collectionneurs*: de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation. Paris: Ramsay, 1981; ALSOP, Joseph. *The rare art traditions*: the history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared. New York: Harper & Row, 1982; GOMBRICH, Ernst Hans. The anatomy of art collecting. In: _____. *Reflections on the history of art*: views and reviews. Berkeley: University California Press, 1987. p. 168-178; ELSNER, John; CARDINAL, Roger (Ed.). *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1997; BLOM, Philipp. *Ter e manter*: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003; PEARCE, Susan M. *On collecting*: an investigation into collecting in the European tradition. London: Routledge, 1995; BELK, Russell W. (Ed.). *Collecting in a consumer society*. London: Routledge, 2001. As publicações sobre colecionismo tomam impulso considerável a partir do século XXI, especialmente ligadas a estudos de casos (a exemplo de Henri Burnay, em Portugal) e a atas de encontros científicos, a exemplo dos colóquios Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX, organizados pelo Instituto de Artes da Universidade de Lisboa e pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cujo primeiro encontro ocorreu em 2014.
- 9 M. René Thiébaud era secretário-geral da sociedade de arqueologia Le Vieux Papier e colecionador.
- 10 Referência ao romance de Honoré de Balzac *La peau de chagrin*, traduzido como *A pele de onagro*, escrito em 1831. Trata-se da história do jovem aristocrata Rafael de Valentin, que, desesperado pelos fracassos na vida e no amor, ao querer se suicidar, encontra um velho antiquário que o

presenteia com uma pele de onagro (um tipo de jumento do Oriente). A pele milagrosa satisfazia os desejos de quem a possuía, mas a cada realização ela encolhia e também encurtava a vida do seu proprietário. Quando a pele terminava, a vida findava, mostrando o ônus pelo prazer de ver todos os desejos realizados.

- 11 THIÉBAUT, M. René. Introduction: Psychologie du collectionneur. Curieux et amateurs. In: D'ALLEMAGNE, Henry-René. *La maison d'un vieux collectionneur*. Paris: Librairie Grond, 1948. p. 7-23.
- 12 LEILÕES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1886.
- 13 GALERIE GEORGES PETIT. *Catalogue de tableaux anciens & modernes composant l'importante collection de M. Le comte Daupias de Lisbonne*. Paris: Galerie Georges Petit, 1892.
- 14 HAVARD, Henry. Les pièces accessoires. In: _____. *L'art dans la maison*. Paris: Rouveyere et G. Blond, 1884. p. 391-396.
- 15 ORTIGÃO, Ramalho, 1989 apud SILVA, Raquel Henriques da. Coleccionismo de arte no Portugal de oitocentos. In: MATOS, Maria Antonia Pinto de (Coord.). *Henri Burnay, de banqueiro a colecionador*. Lisboa: Casa-Museu Anastácio Gonçalves, 2003. p. 11-21.
- 16 HAVARD, Henry. Les pièces accessoires, p. 392.
- 17 SILVA, Raquel Henriques da. Coleccionismo de arte no Portugal de oitocentos.
- 18 É digno de destaque o empenho do pesquisador Helder Carita em reunir fotografias de interiores portugueses e goenses para disponibilização no site do projeto *A Casa Senhorial – Portugal, Brasil, Goa: Anatomia dos Interiores*, permitindo compartilhar uma série de imagens sobre ambientes interiores com coleções de arte, das quais muito me vali para o presente texto.
- 19 Cf. POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: LE GOFF, Jacques et al. *Enciclopédia Einaudi, vol. 1: Memória-História*. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. p. 51-56.
- 20 PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. 4. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1970. p. 181-182.
- 21 KEIL, Alfredo. *Coleções e museus de arte em Lisboa*. Lisboa: Livraria Ferreira & Oliveira, 1905. p. 5.
- 22 Ibid., p. 12-13.
- 23 Ibid., p. 13.
- 24 As fotografias do álbum do palácio Foz podem ser visualizadas no site do projeto *A Casa Senhorial – Portugal, Brasil, Goa: Anatomia dos Interiores*, na seção de Fontes Documentais – Fotografias. Disponível em: <<http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/245-palacio-foz>>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- 25 CATALOGO do leilão dos objectos d'arte e mobiliario antigo. Palácio Foz na Praça dos Restauradores, Nos. 28 a 32. Lisboa: Typografia da Companhia Nacional Editora, 1900.
- 26 LEVI, Donata. Beautiful houses: spazi e arredi tra mercatto e collezionismo. In: PELLEGRINI, Emanuele (Dir.). *Voglia d'Italia: Il collezionismo Internazionale nella Roma del vitoriano*. Roma: Arte'm, 2018. p. 80-97.
- 27 SERRÃO, Vitor. Mecenas e coleções em Portugal na Idade Moderna: dos Castro da Penha Verde aos Basto de Évora, e uma encomenda em Pernambuco. In: JOÃO NETO, Maria; MALTA, Marize (Ed.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2014. p. 23-47.
- 28 TESTAMENTO de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves: 27/7/1934. *Autos de inventário dos bens deixados pela finada*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1947. Cópia existente no arquivo do Museu D. João VI do Escola de Belas Artes, da UFRJ.
- 29 A prática de incorporar vitrais antigos à decoração da casa também pode ser afiançada no Palácio da Pena, onde d. Fernando II, colecionador dessa arte, fez incorporar suas peças às janelas do Salão Nobre.
- 30 ARQUIVO Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T): Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa. 2ª Vara. 2º Ofício. Autos cíveis de inventário entre maiores. Inventariado: dr. Jerônimo Ferreira das Neves. Inventariante: d. Maria Ferreira das Neves. Processo nº 2004, 1919. 3 V. + apenso. Nº de registro 230203.
- 31 Para colecionadores de menor porte houve uma verdadeira mania de xícaras e peças pequenas, que eram acessíveis e que não ocupavam grandes espaços nas residências. Cf. MALTA, Marize. Mania por xícaras: a arte de colecionar no século XIX. In: FLORES, Maria B.; PETERLE, Patrícia (Org.). *História e arte: herança, memória, patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014. p. 184-208.

- 32 Catalogue vente d'objets d'art et de mobilier ancien, Collection J. *acasasenhorial.org*, [S.l.], 2019. Disponível em: <<http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/473-interiores-conselheiro-joao-arroyo-1905>>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- 33 ÁLBUM do Palácio do Conde Burnay à Junqueira, 1933. *acasasenhorial.org*, [S.l.], 2019. Disponível em: <<http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/434-album-palacio-do-conde-de-burnay-1933>>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- 34 O.L. Coleccionadores, p. 1.
- 35 Ibid., p. 10-11.
- 36 DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. *A casa do imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional*. 2007. 298 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. p. 222.
- 37 ACERVO agosto. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1890. p. 2.
- 38 Ibid., p. 2.
- 39 Ao que tudo indica, d. Pedro II herdara o gosto por se rodear de peças também sentimentais. Conforme relata Wanderley Pinho, quando da vinda do casal Langsdorff ao Rio de Janeiro, em 1842, a baronesa de Langsdorff foi fazer uma visita ao Paço de São Cristóvão e foi recebida pela senhora Verna de Magalhães, que criava os meninos após a abdicação de Pedro I, em uma simples sala cujo mobiliário consistia em um canapé, cadeiras de palhinha e, pelas paredes, aquarelas realizadas pelos príncipes – nas palavras de Pinho, “tudo lembranças, sem outro valor que sentimental”. PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*, p. 132.
- 40 TEIXEIRA, José. *D. Fernando II: rei-artista, artista-rei*. Lisboa: Fundação Casa de Bragança, 1986. p. 151.
- 41 SCHEDEL, Mariana. *Palácio da pena: casa de d. Fernando de Saxe-Coburgo (1839-1885)*. Lisboa: Caleidoscópio, 2019.
- 42 TEIXEIRA, José. *D. Fernando II*, p. 184-217.
- 43 Diversas imagens da casa de Antônio Lemos fazem parte do processo de apelação de ação ordinária de indenização dos danos causados ao patrimônio de Antônio José de Lemos e Ignez Maria de Lemos, de 1917. Agradeço à Moema Bacelar pela disponibilidade das imagens, algumas das quais fizeram parte de sua tese de doutorado.
- 44 BRASIL. Supremo Tribunal Federal. Apelação de ação ordinária de indenização dos danos causados ao patrimônio de Antônio José de Lemos e Ignez Maria de Lemos. 1917. Autor: Ignez Maria de Lemos. Réu: O Estado do Pará. Centro de Memória da Amazônia, Belém, 2018. Disponível em: <cma.ufpa.br/>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- 45 HUELVA, Julio. Belas Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, 13 ago. 1875. p. 1.
- 46 ALVES, Moema de Bacelar. *Quando os artistas saem em viagem: trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX*. 2019. 280 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. p. 78.
- 47 FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. *Clio*, Recife, v. 1, n. 28, 2018.
- 48 KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: a arte de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2011.
- 49 ALVES, Moema de Bacelar. *Quando os artistas saem em viagem*.
- 50 Antônio da Silva Costa nascido na cidade do Porto, em Portugal, em 1864, imigrando para o Brasil, foi corretor de fundos públicos, dono da primeira indústria de papel de parede do Rio de Janeiro (que pegou fogo) e sócio de uma companhia de navegação intitulada Lachman. Sua esposa, natural da França, chamava-se Celeste Dezon Costa.
- 51 As informações foram coletadas em entrevista com uma de suas filhas em 7 de agosto de 2007.
- 52 THIÉBAUT, M. René. Introduction, p. 21.
- 53 UMA VIVENDA encantadora. *Brasil Ilustrado*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 16, 28 fev. 1920. p. 16-17,
- 54 No filme *O melhor lance*, longa-metragem de Giuseppe Tornatore, da Paris Film, o leiloeiro Virgil Oldman (interpretado pelo ator Geoffrey Rush), constrói uma coleção de nus femininos guardada secretamente em um cômodo de sua casa, tanto por tê-la constituído de modo nada ético, quanto por acreditar que somente ele teria condições de apreciar intensamente aquele conjunto.
- 55 RUSKIN, John. A acumulação e a distribuição da arte, p. 66.

56 É a partir da década de 1920-1930 que os brasileiros começaram a se interessar em colecionar móveis e outros utensílios luso-brasileiros, muito incentivados pelo movimento do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPAHN), criado em 1937, responsável por mapear o patrimônio nacional. Se no século XIX eram raros os colecionadores que se interessavam pelos artefatos coloniais e do vice-reinado, a partir desse período mudou o perfil dos itens colecionados, predominando peças relacionadas à história do Brasil nos anos antes do Império. Castro Maya, Miguel Calmon du Pin e Almeida, Laurinda Santos Lobo e Francisco Marques dos Santos (também antiquário) seguiram esse movimento tão importante para preservar os móveis antigos do Brasil e que, hoje, podem em grande parte ser acessados em museus públicos no estado do Rio de Janeiro.

57 THIÉBAUT, M. René. Introduction, p. 11.

Uma viagem pelos interiores senhoriais do Brasil através do mobiliário do Museu Casa da Hera

*Katia Maria de Souza*¹

*Andreia Maria da Silva*²

O Museu Casa da Hera é um museu-casa situado no centro da cidade de Vassouras, no estado do Rio de Janeiro, considerado um exemplar significativo de habitação urbana do período áureo da produção cafeeira do Vale do Paraíba fluminense.

É uma casa térrea, revestida de hera e “assentada por baldrame de pedra no alto de uma colina”,³ tendo no seu entorno um terreno em declive com uma chácara de cerca de 33.500 metros quadrados.

Esse museu possui um acervo valioso de mobiliário, aparelhos de iluminação, objetos decorativos, utensílios e louças do século XIX, além de uma pinacoteca e peças do universo feminino, entre vestimentas e acessórios que vão do século XIX ao começo do XX.

A casa em si já foi estudada e devidamente levantada, contudo existe uma lacuna quanto à análise mais apurada do mobiliário e dos objetos decorativos que compõem este exemplar de casa senhorial do século XIX, para dar conta do possível paralelismo existente entre esses artefatos, o ambiente e sua última proprietária, Eufrásia Teixeira Leite.

O objetivo deste artigo é inventariar a tipologia, modelo e estilos do mobiliário existentes na Casa da Hera, entendendo que a produção de móveis ao longo da história acompanhou as necessidades humanas, a capacidade técnica do momento e as demandas de um determinado grupo social. Portanto, é factível fazer uma leitura do mobiliário por estilos e períodos em um agrupamento de divisão seguindo mais ou menos os grandes movimentos da história da arte.

Sendo assim, no que tange à temporalidade dos estilos, entendemos que, sendo o mobiliário um objeto utilitário, não há como definir uma data precisa para o início e término de um estilo, uma vez que as modificações estilísticas são realizadas de forma morosa, segundo a capacidade de apreensão da novidade concernente à cada cultura, tendo como consequência a existência de superposição de linguagens e reinvenções na sua recepção.

Para a análise e escolha das peças foram considerados textos que complementam o estudo efetuado até o momento, observando a casa e seu mobiliário como objeto de representatividade social.

OS MODOS DE MORAR NO SÉCULO XIX

Segundo Bourdieu, os espaços sociais estão visceralmente ligados ao espaço físico, traduzindo a ideia de que o local em que se mora representa, na maioria dos casos, a situação econômica, social e cultural dos seus habitantes e de sua posição na sociedade:

A estrutura do espaço social se manifesta, assim, nos contextos mais diversos, sob a forma de oposições espaciais, o espaço habitado (ou apropriado) funcionando como uma espécie de simbolização espontânea do espaço social. Não há espaço, em uma sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais, sob uma forma (mais ou menos) deformada e, sobretudo, dissimulada pelo efeito de naturalização que a inscrição durável das realidades sociais no mundo natural acarreta.⁴

Da mesma forma, Nery considera que o espaço da casa é um universo individual, íntimo e familiar, abrangendo a multiplicidade da relação entre público e privado. A forma pela qual são distribuídos os espaços e os cômodos e a maneira como os objetos estão ou não expostos, bem como a escolha das pessoas que entram na casa e nos seus cômodos, fazem “com que o espaço doméstico seja carregado de complexidade e ao mesmo tempo seja uma extensão da vida, da cultura e da posição do indivíduo na sociedade”.⁵

Nesta linha, mas com relação ao mobiliário, Malta enfatiza que: “o móvel deve ser inserido *em situação*”. Isso seria “observá-lo, em uso, no seu ambiente, situado no espaço a que foi destinado”, inserindo-o “no conjunto de discursos e práticas próprios da sociedade que os produziu”, objetivando “compreender o funcionamento social dos ambientes domésticos, elemento ativo na construção de identidades de indivíduos e grupos”. A autora declara ainda que “na análise dos móveis e suas representações, é possível vislumbrar os vários estilos de vida, as formas de manutenção do poder e a construção de uma identidade desejável”.⁶

Bourdieu ratifica essa anamnese quando afirma que, toda vez que são percebidas como socialmente significativas, legítimas e consoantes a um sistema de classificação, as propriedades, a despeito de serem bens materiais, são expressões, signos de reconhecimento que funcionam como “uma espécie de linguagem primordial, pela qual somos falados mais do que falamos, a despeito de todas as estratégias de apresentação de si”,⁷ em que o compar-tilhamento heterógeno de bens ou de serviços tende a ser assimilado como sistema simbólico, ou seja:

Como sistema de marcas distintivas: distribuições como a dos automóveis, os lugares de residência, os esportes, os jogos de salão são, para a percepção comum, sistemas simbólicos em cujo interior cada prática (ou não prática) recebe um valor, e a soma dessas distribuições socialmente pertinentes desenha o sistema dos estilos de vida, sistema de separações diferenciais engendradas pelo gosto e por

ele apreendidas como signos de bom ou mau gosto e ao mesmo tempo como títulos de nobreza capazes de gerar um lucro de distinção tão maior quanto maior for sua raridade distintiva, ou ainda como marca de infâmia.⁸

Enfim, conforme Ribeiro, é possível afirmar que a maneira de morar demonstra os modos de viver do morador em seu momento histórico, sendo a casa cercada de objetos e equipamentos do cotidiano de seu proprietário uma das formas de adquirir conhecimento sobre ele e suas práticas culturais e sociais. Portanto, “os móveis, que são objetos do cotidiano humano e fazem parte da maneira do homem viver e morar, são repletos de significados e conhecimentos, prontos para a investigação”.⁹

Malta esclarece que, desde a segunda metade do século XIX, o modo de vida da burguesia urbana, tomado como norma, estabelecia o programa da habitação e fundamentava as escolhas espaciais. Acrescenta a autora que as necessidades de higiene, conforto e bem-estar tinham que ser “solucionadas em termos espaciais”. Ela prossegue, informando que:

Somado a isso e impulsionadas pela democratização de acesso às produções artísticas, de diversas modalidades, muitas famílias burguesas, ou tomando-as como modelo, depositaram na casa o lugar privilegiado para se desenvolver a educação estética de seus filhos e para exibir sua condição privilegiada e refinada de estar no mundo. Tudo aquilo que era mostrado em casa tinha o compromisso de dizer de seu dono e seria acessado visualmente por olhos treinados a perceberem detalhes e interpretar gosto, status cultural, nível social, personalidade.¹⁰

Andrade complementa este olhar dizendo que naquela época “tudo girava em torno da Europa: as condições socioeconômicas e políticas, o gosto, a moda, as artes, e também a literatura” e que, no contexto brasileiro, as mudanças na sociedade – “consolidação do capitalismo periférico, incremento da vida urbana com suas novas alternativas de convivência social, ascensão da burguesia e de uma nova mentalidade burguesa”¹¹ – delinearam novas relações.

Pontes expande o nosso entendimento quando explica que “a necessidade da colônia em se espelhar na corte introduz novas maneiras de civilidade e um refinamento que se estabelece através do ‘gosto’”. Com isso, os “valores culturais europeus eram importados concomitantemente com as mercadorias levando a modificações nos modos de vestir, se alimentar e morar”.¹²

Malta entende, por sua vez, que a casa do século XIX se consagrou como espaço da aparência burguesa, “assumindo identidade de lugar de uso e de imagem, e mesclando características de espaços públicos e privados conforme a localização de visitantes e familiares na sua organização espacial”.¹³

Com a chegada da família real ao Rio de Janeiro, em 1808, o comportamento social teve que ser remodelado, visto que a corte passou a incentivar o ato de receber, surgindo, com isso, nas camadas mais abastadas, “áreas sociais

com diversas funções específicas: *hall*, recepção formal, sala de espera, sala de estar, sala de jantar, sala de jogos, *fumoir*, sala de música, escritório, gabinete, biblioteca, boudoir entre outros ambientes”.¹⁴

Os novos hábitos trazidos da metrópole europeia modificaram o comportamento dos moradores. A missão francesa de 1816, “de caráter civilizatório”, chefiada por Joaquim Lebreton, contribuiu nesse processo, já que esse projeto tinha o propósito de modernizar e afastar os traços coloniais da cidade, com novos padrões de civilidade importados da França e Inglaterra que, influenciados pela razão da elite burguesa e da Revolução Industrial, trouxeram consigo uma nova forma de pensar e fazer arquitetura, artes e espaço urbano, atualizando principalmente o gosto e a técnica do Império em território brasileiro.

Malta conclui que, no século XIX, decorar uma casa tornou-se atividade necessária e complexa:

Acompanhando seus “iguais” em outros países civilizados, os brasileiros se empenharam no embelezamento e na arrumação de suas moradas, comportamento fundamental no processo civilizador pelo qual passou a boa sociedade dos centros urbanos, em especial a residente no Rio de Janeiro, que contribuiu de modo significativo na construção da cultura visual oitocentista. A boa sociedade carioca se identificava com e pela aparência de suas casas. Os interiores das casas começaram a se (re)vistos, assumindo valores de imagem. [...] As casas passaram a ter uso decorativo, e sua imagem assumia o desígnio de agradar aos olhos e ao espírito, embelezando-se. [...] Esse lugar mágico, onde reinaria a paz e onde o olho, o intelecto e o espírito encontrariam repouso e segurança, satisfação e prazer, não era espaço qualquer: era a morada do decorativo, na qual residia o olhar decorativo. Esse olhar não enxergava mais uma casa. Ele era capacitado a ver um lar e atuava organizando visualmente as coisas porta adentro.¹⁵

Ademais, os interiores do século XIX retratavam o modo de vestir de seus moradores e a riqueza do mobiliário espelhava os trajes luxuosos de seus donos – como cortinas drapeadas que imitavam os detalhes dos tecidos usados em saias e vestidos, e o papel de parede que reproduzia os padrões usados nos tecidos –, deixando clara a relação existente entre os modos de morar e de vestir, e consequentemente a constatação do “estilo de vida” refletido na decoração interna da burguesia.¹⁶

A CASA DA HERA, SEUS MORADORES E MOBILIÁRIO

Testemunhas da riqueza advinda do café no século XIX, o Museu Casa de Hera e seu patrimônio representam uma referência histórico-cultural significativa não só de Vassouras, mas de todo o Brasil. Tendo a sua tipologia classificada como museu-casa, a Casa da Hera, tombada como patrimônio histórico nacional em 1952, é uma residência do século XIX, preservada como melhor exemplo de habitação urbana de uma família rica durante o apogeu do café no

Vale do Paraíba do Sul, traduzindo o modo de vida dos Teixeira Leite, uma das famílias mais relevantes da cidade naquele século, bem como é a única residência da região que mantém, desde meados do século XIX, o mesmo mobiliário e tratamento originais de seu interior.

Os primeiros Teixeira Leite que migraram para região do Vale do Paraíba fluminense foram sete dos 11 filhos do futuro barão de Itambé, Francisco José Teixeira, e sua esposa, Francisca Bernardina do Sacramento Leite Ribeiro, para ajudar o tio materno, o militar Custódio Ferreira Leite, a abrir a mata atlântica para construir uma nova estrada que ligasse Minas Gerais ao Rio de Janeiro, a Estrada da Polícia.

Segundo Alves, Queiroz e Rocha, os Teixeira Leite “não se detiveram apenas na abertura da estrada, também adquiriram terras, escravos e mudas de café”. Eles “se dispersaram pela região do Médio Paraíba, abriram muitas fazendas e, com o tempo, todos os Teixeira Leite acabaram se fixando em Vassouras”.¹⁷

Em função da exportação do café oriundo das terras do Vale do Paraíba, que sustentaram as finanças do Segundo Reinado por décadas, gerando um grande aumento da renda nacional que fortaleceu o Estado monárquico, a família Teixeira Leite, neste período, passou por um processo de enobrecimento, adquirindo vários títulos nobiliárquicos.

Alves, Queiroz e Rocha¹⁸ ressaltam que o futuro dono da casa da Hera, Joaquim José Teixeira Leite, ao invés de ir para Vassouras com o tio Custódio na primeira leva, foi enviado pela família a São Paulo, para estudar na Faculdade de Direito, tornando-se um intelectual com uma biblioteca de quase mil volumes, fenômeno raro no século XIX. Ressaltam ainda que este membro dos Teixeira Leite não investiu muitos recursos em fazendas, escravos e pés de café, como outros da família. “Sua ação era majoritariamente financeira, ainda que umbilicalmente relacionada à venda de café de conhecidos e familiares”,¹⁹ ou seja:

A fortuna de Joaquim formava-se sobre os juros de seus empréstimos para o fomento das fazendas de café, transporte e exportação dos grãos. A família tinha uma empresa de exportação de café na cidade do Rio de Janeiro, a Teixeira Leite e sobrinhos. Em Vassouras, Joaquim possuía uma espécie de banco do café, a Casa de Descontos. Era um capitalista do “agronegócio” oitocentista.²⁰

Alves²¹ reitera esta informação dizendo que a Casa de Descontos foi aberta após o governo emitir, em 22 de janeiro de 1857, autorização para que Joaquim José Teixeira Leite se tornasse comerciante e que, além da “Teixeira Leite e Sobrinhos”, ele ainda tinha sociedade em outra empresa de financiamento e crédito de sua família, a Casa Bancária Teixeira Leite e Carvalho.

A cidade de Vassouras era o principal centro cafeeiro do Brasil monárquico, onde, segundo os jornais da época, imperava o luxo, onde mulheres vestidas à moda parisiense iam ao teatro, frequentavam salões, saraus, festas e importavam todo tipo de objetos da França – a Cidade Luz –, que irradiava sua cultura e novidades para todo o mundo.²²

Durante este período, os barões do café construíram majestosas fazendas, além de palacetes de veraneio que impressionavam os viajantes estrangeiros pela vida que neles se vivia. No interior dessas residências, imperavam o luxo e a grandeza, pelo reflexo dos espelhos bisotados, dos cristais venezianos, das baixelas de prata e ouro, pelas finas tapeçarias orientais e francesas, e pelos móveis de jacarandá que impressionavam os europeus.

Sobre esse mobiliário impressionante, Fernandes²³ enfatiza que, nos anos 1850, em pleno apogeu, principia em Vassouras a indústria de móveis e que “valiosas peças de mobiliário encontradas na Casa da Hera – típico exemplo de residência da aristocracia rural – e também em várias das belas fazendas Vassourenses, foram construídas na cidade”.²⁴ Fernandes afirma, ainda, que foi tão expressivo o desenvolvimento da indústria da madeira em Vassouras que surgiram sete carpintarias na Freguesia de Sacra Família do Tinguá.

Neste período, os fazendeiros e seus comissários comemoravam os benefícios da posição vantajosa da região do Vale Paraíba para a exportação do café, com gastos e extravagâncias que se refletiam na aquisição de mobiliários e obras de arte no Rio de Janeiro ou mesmo na França, buscando ostentar suas riquezas na decoração de suas fazendas.

A ocupação certa da Casa da Hera se dá em 1843, após a união das poderosas famílias Teixeira Leite e Corrêa e Castro através do matrimônio ocorrido entre o dr. Joaquim José Teixeira Leite e a sra. Ana Esméria, estabelecendo uma aliança que fomentou a união do capital agrícola ao capital financeiro. Com o casamento, o casal mudou-se para a Casa da Hera, um dos principais palcos transitado por ilustres homens e mulheres da época. Cenário híbrido onde se realizavam festas e saraus, ao mesmo tempo que se fazia comércio e se discutia finanças e política.



Figura 1 – Assinalado em azul, a Casa da Hera já com os anexos da cozinha e senzala. Fonte: Recorte da Carta Chorographica da província do Rio de Janeiro mandada organizar por Decr. da Assembleia Prov. de 30 de out. de 1857... encarregada aos Engs. Pedro d'Alcantra Bellegarde e Conrado Jacob de Niemeyer. Rio de Janeiro: Lith. Imp. de Ed. Rensburg, 1858-1961. 1 mapa em 4 seções, 92,5 × 13,6 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart173951/cart173951.jpg>. Acesso em: 5 ago. 2018.

O casal, após se mudar, realizou algumas reformas e expansões na propriedade, conforme verificado, na Figura 1, numa planta da cidade feita em 1858/1861. Nesta planta, a Casa da Hera pode ser vista como um quadrado com dois anexos, indicando, aparentemente, a cozinha e a senzala. Os muros de delimitação da propriedade aparecem representados a partir dessa iconografia.

Acreditamos que foi o dr. Joaquim José Teixeira Leite que modificou a casa original, possivelmente mais simples e/ou com menos cômodos e que foi provavelmente ele que definiu as áreas íntimas, sociais/negócios e de serviço (Figura 2). Seriam desta época também a decoração dos principais cômodos²⁵ e a aquisição do mobiliário, porém há indícios de que outras reformas e modificações tenham sido providenciadas por Eufrásia Teixeira Leite, uma das herdeiras de Joaquim José Teixeira Leite, mas estas datariam do final do século XIX.

Todos os filhos do casal nasceram na Casa da Hera. A primeira filha, Francisca Bernardina Teixeira Leite – cujo nome foi dado em deferência à avó paterna, a baronesa do Itambé –, nasceu dois anos depois do casamento, em 1845. A caçula, Eufrásia Teixeira Leite – nome dado em tributo à avó materna, a baronesa do Campo Belo –, nasceu cinco anos depois, em 1850. Entre o nascimento das duas filhas, o casal teve um menino, Francisco, falecido na infância, em 31 de janeiro de 1849.

Neste artigo, abordaremos os mobiliários que compõem os espaços da chamada área social/negócios, uma vez que se mantiveram ao longo dos anos sem sofrer grandes alterações, conforme desejo expresso em testamento de



Figura 2 – Casa da Hera: distribuição das áreas. Fonte: desenho e legenda Katia Souza, baseado em planta fornecida pelo museu.

Quadro 1 – Comparativa da identificação do mobiliário por período.

Ambiente	Descrição do Inventário – 1930	Descrição do Iphan – 1970/1980	Estado atual 2018/2019
Vestíbulo	Nove cadeiras de jacarandá com fundo de palhinha e encosto de madeira; alcova à direita do vestíbulo; seis cadeiras quebradas.	Cinco cadeiras de jacarandá e palhinha, do século XIX, Brasil. Par de consolos de jacarandá, estilo Império, da primeira metade do século XIX, Brasil.	Três consolos de jacarandá.
Sala comercial	Denominado como Salão de Visitas: sofá e seis cadeiras de braço com fundo e encosto de palhinha, 15 cadeiras pequenas com encosto de madeira e assento de palhinha, uma mesa de centro (forma oval) com tampo em pedra mármore e pernas entalhadas em jacarandá claro.	Mesa de centro de madeira com tampo de mármore branco – Século XIX – França. Cadeira de braços de madeira e palhinha – Século XIX – França. Cadeira de madeira e palhinha – Século XIX – França.	Canapé e seis cadeiras de braço com assento e encosto de palhinha; uma mesa de centro com quatro cadeiras com encosto de madeira e assento de palhinha e mais dois distribuídas pela sala. Um console igual aos do vestíbulo.
Salão vermelho	Denominado Salão Nobre Encarnado – um grande sofá, seis cadeiras de braço de palhinha e 23 cadeiras singelas de encosto de madeira e fundo de palhinha, uma mesa de centro de tampo de pedra mármore, tudo em mogno e em perfeito estado do serviço de entalhe.	Denominado Salão de Recepção: quatro consolos de madeira com tampo de mármore, século XIX, procedência europeia; mesa de centro em madeira e tampo de mármore, século XIX provável procedência europeia; 22 cadeiras de madeira e palhinha, século XIX, provável procedência europeia; sofá de madeira e palhinha, século XIX, procedência europeia; cadeira de braço em madeira e palhinha, século XIX, procedência europeia.	Quatro consolos de madeira com tampo de mármore; mesa de centro em madeira e tampo de mármore; canapé e seis cadeiras de braço de madeira e palhinha; 20 cadeiras de madeira e palhinha;
Salão Amarelo	Denominado Salão de Baile: 26 cadeiras pequenas com fundo de palhinha e encosto de madeira; uma mesa de centro com tampo de pedra mármore branca, tudo em nogueira e serviço de entalhe em regular estado.	Denominado Salão de Festas: 23 cadeiras de madeira e palhinha – Século XIX – procedência europeia; quatro consolos em madeira e tampo de mármore, século XIX.	20 cadeiras de madeira e palhinha; quatro consolos em madeira e tampo de mármore, século XIX.

Fonte: elaborado por Katia Maria de Souza a partir nas seguintes fontes: Inventário de Eufrásia Teixeira Leite, de 1930, Arquivo da Comarca de Vassouras; relatório do Iphan, de 1970. Arquivos do Iphan-RJ consultados em maio de 2018.

Eufrásia Teixeira Leite. Com o objetivo de compreendermos melhor os móveis que compunham cada ambiente, fizemos um levantamento baseados em três momentos: o levantamento existente no inventário de Eufrásia Teixeira Leite datado de 1930, o levantamento realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) datado de 1970/1980, período em que foram realizadas obras de restauração na casa, e o levantamento atual, no qual listamos os móveis existentes nestes ambientes.

Como já comentado neste estudo, Fernandes relata, em seu livro *Eufrásia e Nabuco*, que valiosas peças de mobiliário encontradas na Casa da Hera foram construídas na cidade por volta da década de 1850.²⁶ Essa informação é ratificada pelo Iphan,²⁷ quando cita no acervo de seu plano museológico que o mobiliário desta residência é composto de marcenaria nacional e francesa, com papéis de parede importados da França no século XIX.

Para uma melhor compreensão em relação à tipificação do mobiliário, é importante ressaltar a diferenciação entre móvel de estilo e móvel de época, definindo o primeiro como aquele que apresenta características que integram o estilo referido, muito embora possa ser fabricado na atualidade, e o segundo como aquele que, além de apresentar características pertinentes ao estilo, foi fabricado em sua época correspondente. Diante disso, para efetuar adequadamente a classificação de um mobiliário, é necessário considerar dois conceitos bem distintos, quais sejam: 1) a repercussão da época sobre os países não europeus e que se traduz no domínio de características próprias do estilo; e 2) o modo de viver e ser das pessoas que se exprime no domínio de interpretações particulares de cada país.

Considerando o exposto e com base na pesquisa bibliográfica, apresentaremos a seguir o levantamento fotográfico efetuado no Museu Casa da Hera, referente ao acervo mobiliário das seguintes áreas: Salão Amarelo (também chamado de sala de baile), Salão Vermelho (também chamado de sala masculina – local onde os homens se reuniam para conversar e fumar), Salão Comercial e o Vestíbulo, priorizando e destacando as peças que compunham o cabedal original da família, bem como buscando, sempre que possível, categorizar este legado segundo os estilos de mobiliário estudados e, quando factível, compará-los com objetos similares, com o objetivo de subsidiar essa categorização, sem, contudo, ter a pretensão de precisar cada identificação, mas tão somente para nortear estudos futuros.

VESTÍBULO

O console do vestíbulo é de tampo reto, com quinas arredondadas e com estrutura torneada apoiada sobre base plana, plataforma polilobada sobre quatro pés de bolacha (pé terminando em bola achatada), provavelmente estilo Império brasileiro, em função do uso de torneamentos e superfícies lisas característicos deste estilo.

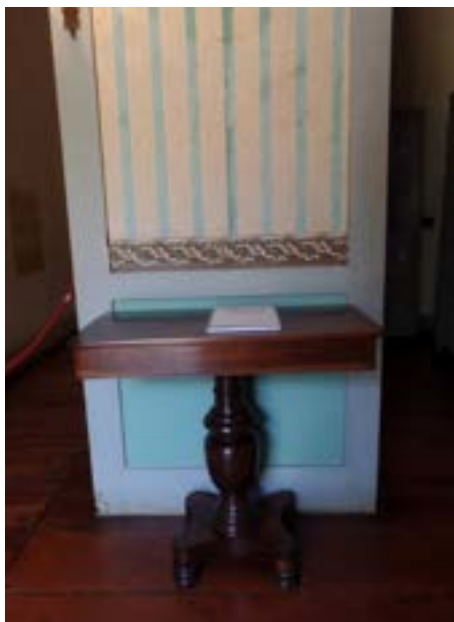


Figura 3 – Console: vestíbulo Casa da Hera.
Fonte: acervo das autoras.

Este modelo de mesa é muito similar às mesas de jogos (Figura 4) que surgiram no século XVIII a partir do desenvolvimento da vida social e que eram mesas pequenas com tampo articulado. Quando não estavam em uso, elas se apresentavam como mesas de encostar. Outro modelo semelhante são as chamadas *work table* (Figura 5), pois poderiam servir a diferentes propósitos, tais como costurar, pintar, serviços de chá, leitura etc. Para cada uma destas atividades, estas pequenas mesas recebiam acessórios e adaptações para atender às funções.²⁸

Estes exemplos demonstram como a produção de mobiliário no



Figura 4 – Mesa de jogos – New York Historical Society – New York – 1835-1845. Fonte: ARONSON, Joseph. *The encyclopedia of furniture*. 3. ed. New York: Clarkson Potter Publisher, 1965. p. 434.



Figura 5 – Mesa de trabalho, pau-rosa com marchetaria, Inglaterra, 1840-1860. Fonte: WORK table. Victoria & Albert Museum, London, 2019. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O299339/work-table-unknown/>>. Acesso em: 5 out. 2019.

Brasil no século XIX assimilava influências diversas, com a penetração de móveis franceses, como os estilos Diretório e Império, mas também de estilos ingleses como Adam, Sheraton, Hepplewhite e Regência. Todos apresentam alguma variação ou interpretação do estilo Neoclássico, que tem sua origem em meados do século XVIII. Impulsionado pelo pensamento iluminista da época, surgiu como exemplo de linguagem a ser aplicada às artes e arquitetura e como o modelo mais apropriado para o momento, uma vez que obedecia ou buscava obedecer à racionalidade das formas da Antiguidade Clássica. A difusão do Neoclassicismo por toda a Europa intensifica-se a partir da publicação de livros e manuais de arquitetura clássica feitos com extrema acuidade arqueológica. Sendo assim, a Antiguidade deixava de ser um mito e passava a ser um período histórico devidamente estudado e dissecado com precisão científica.

No mobiliário, não foi diferente: Sheraton, Hepplewhite, entre outros ebanistas e artesãos do período, também publicaram seus guias e manuais, ajudando a difundir suas interpretações do neoclássico.

No Brasil, “a ampla importação e a plena coexistência de móveis europeus, bem como a forma de reprodução através de adaptações e até mesmo de mistura de estilos, deram origem a algumas produções próprias, como o Sheraton brasileiro, o D. João VI”.²⁹

No caso do console existente na Casa da Hera, por sua configuração e disposição dos elementos, guarda proximidade com o estilo Império brasileiro, adaptando as soluções adotadas nas mesas: “perna central, que pode ser torneada em forma de balaústre ou chanfrada, sobre base circular, triangular ou recortada com três ou quatro pés em forma de garra, de bola ou curvas”.³⁰

SALA COMERCIAL

Considerando a descrição do Iphan para o mobiliário do salão comercial (Figura 6) e a classificação da cadeira medalhão (Figura 7) e da poltrona estofada (Figura 8) existentes no acervo do Museu da Casa Brasileira, podemos, a princípio, classificar o conjunto de canapé do salão comercial como estilo Luís Felipe ou neorococó.



Figura 6 – Conjunto de canapé com espaldares em forma de violão, assento em palhinha e pernas cabriolés com pés em cachimbo e com rodízios. Destaque para os móveis individualmente. Fonte: acervo das autoras.



Figura 7 – Poltrona medalhão – século XIX – neorococó – Brasil. Fonte: BAYEUX, Gloria Maria. *O móvel da casa brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997. p. 141.



Figura 8 – Poltrona estofada – século XIX – neorococó – Brasil. Fonte: BAYEUX, Gloria Maria. *O móvel da casa brasileira*, p. 141.

O estilo Luís Felipe se originou na França aproximadamente entre 1830 e 1848, período do reinado de Luís Filipe de Orléans, que ficou conhecido por ser um amante das artes e por buscar um governo de coalizão.

O mobiliário deste período reflete a agenda conciliatória de Luís Filipe, e o revivalismo de vários estilos históricos foi adotado, caindo no gosto popular.³¹ Os móveis começaram a ser produzidos de forma mais industrializada e, de certo modo, simplificaram-se. Apresentam montantes retos de ângulos arredondados; armários e cômodas podem apresentar cornijas salientes com curvas e contracurvas. Cadeiras confortáveis também em estrutura arredondada apresentam pernas em cabriolé e braços terminando em volutas. Nas residências, eram comuns conjuntos de canapé e cadeiras marcados por estruturas de madeira aparente.³²

No Brasil, o estilo Luís Felipe muitas vezes é chamado de neorococó e, na verdade, representa um Ecletismo que passa a vigorar a partir da segunda metade do século XIX. Sendo assim:

o neo-rococó foi uns dos primeiros neos a ser adotado, deixando os rebuscamentos e o aspecto pesado do Rococó, recuperou suas linhas curvas, exprimindo-as com delicadeza através da adição de pequenos elementos decorativos.³³

SALÃO VERMELHO

Os consoles do Salão Vermelho (Figura 9) possuem pernas cabriolés entalhadas com pés em voluta revirados para dentro e cintura arqueada e entalhada com florões e volutas.

Descrição semelhante é apresentada para o *étagère* (Figura 10), que faz parte do acervo do Metropolitan Museum of Art. E, apesar de serem peças com funções diferentes, ambas partem da mesma estrutura formal, que remete às mesas consoles do período Rococó, mas já passando por uma reinterpretação que caracteriza a produção de mobiliário do século XIX, especialmente nas Américas. “O *étagère* é uma palavra francesa que descreve um arranjo de prateleiras, geralmente com as costas espelhadas, usadas em casas do século XIX para a exibição de pequenos objetos decorativos”.³⁴

Portanto, em função da similaridade dos móveis e da tipologia da madeira, reconhecida pelo Iphan em 1930 (mogno), podemos, a princípio, classificar o console do Salão Vermelho da Casa da Hera como um neorococó. Este estilo conjugava elementos do Neorococó com base formal mobi-



Figura 9 – Console do Salão Vermelho, Casa da Hera. Fonte: foto do autor.



Figura 10 – Étagère – 1850-1857 – Nova York. Étagère de pau-rosa é um excelente exemplo do estilo *rococó revival*. Fonte: Metropolitan Museum of Art.

liária similar ao Império brasileiro e Luís Felipe, com uso de elaborados entalhes vazados nos espaldares e cabeceiras e com aspectos inspirados na flora e fauna brasileiras.

Fazendo referência a fontes francesas do século XVIII, os móveis no estilo neorococó são caracterizados por pernas curvas, cabriolés, curvas C e S fortes e pergaminhos, além do uso extravagante de ornamentos esculpidos e naturalistas, principalmente flores. De acordo com a crença de meados do século XIX de que certos estilos eram apropriados para salas específicas da casa, o estilo neorococó era popular para a decoração de salões formais ou para salas de recepção.

SALÃO AMARELO

As cadeiras do Salão Amarelo (Figura 11) do museu, replicadas em outros cômodos da casa, como no salão comercial, possuem espaldares vazados e curvos, assento em palhinha com frente abaulada e pernas cabriolés com pés



Figura 11 – Cadeiras Salão Amarelo Museu Casa da Hera, com detalhes do espaldar, assento e pernas. Fonte: fotos das autoras.

em cachimbo. Conforme característica do estilo e considerando a figura que faz parte do *Guia de história do mobiliário: os estilos de mobiliário do Renascimento aos anos 50*, de Riccardo Montenegro,³⁵ podemos perceber que o estilo dessas cadeiras é Luís Felipe ou neorococó e que as acompanham os mesmos referenciais citados para o conjunto de mobiliário do salão comercial.

CONCLUSÃO

A ausência de selos e de documentos que atestem a origem dos móveis dificulta que qualquer afirmativa mais incisiva seja feita a respeito de sua origem. Os indícios de abasileiramento desses móveis apontam, conforme foi explicado, para uma provável manufatura brasileira, usando como inspiração os estilos europeus mais em evidência na época. A Europa assumia a moda das decorações ecléticas residenciais, associando móveis de diversos estilos em um mesmo ambiente ou criando um ambiente todo em um estilo e outro próximo com um totalmente oposto. Essa tendência eclética possivelmente foi incorporada pela família Teixeira Leite, a partir de suas viagens, pois ela usou os pontos fortes de cada estilo para dar ao ambiente o tom desejado. Nesse sentido, a escolha de móveis em estilo neorococó foi ideal para criar os ambientes de festa e recepção mais elegantes e impactantes.

Mesmo que ainda não possamos afirmar a origem e datação precisa, o conjunto nos ajuda a entender um estilo de época e, ao mesmo tempo, o acervo mobiliário inserido em situação e incorporado neste espaço museológico – Museu Casa da Hera – como vetor de significação. Torna-se também testemunho de sua época e expressa, de forma metafórica e contundente, a cultura reinante dos áureos tempos da cultura cafeeira do Vale do Paraíba fluminense.

A Casa da Hera e seu mobiliário discorrem sobre os seus moradores e sua biocenose, numa resposta eloquente ao primeiro questionamento desta pesquisa. Ao adentrarmos suas portas, temos a sensação de estarmos atravessando um portal do tempo e de sermos transportados magicamente para o século XIX. Ao nos depararmos com os móveis e objetos de época – que acreditamos estar em seu lugar de idealização, uso e convívio –, experimentamos a impressão de que invadimos a intimidade dos donos da casa e de que, a qualquer momento, seremos interpelados por algum morador incomodado com a nossa intromissão.

Percorrendo os espaços dessa casa-museu não encontramos somente móveis e objetos de estilo atrelados à leitura da tradição da história da arte e do design. O valor dos objetos não está, de imediato, em suas qualidades estéticas. As peças se revelam pelo valor do proprietário e da propriedade em que estão inseridas para a história nacional, são relíquias e símbolos do gosto e dos modos de vida de uma família e de um corpo social. Quando então nos defrontamos com a luxuosidade do ambiente social, sem muito esforço, se de

fato entrarmos na atmosfera local, remeteremo-nos ao glamour das memoráveis festas e reuniões, e ao fascínio dos saraus com o piano de cauda e os burburinhos dos barões, sinhazinhas e fidalgos se regozijando na Casa da Hera. É a casa e seu mobiliário nos contando sua história!

NOTAS

- 1 Katia Maria de Souza: arquiteta, mestre em história da arte (1998) e doutora em artes visuais (2008) pela Escola de Belas Artes (EBA), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi coordenadora do curso de design de interiores, da Universidade Veiga de Almeida, atuando principalmente nas áreas de história da arte e história e teoria da arquitetura e história do design de interiores. Parecerista da revista *Intramuros*, da Associação Brasileira de Design de Interiores. Tem experiência na área de arquitetura e urbanismo, com ênfase em elaboração de projetos e gerenciamento de obras civis e de restauração do patrimônio construído. E-mail: kativasouza920@hotmail.com.
- 2 Andreia Maria da Silva: mestre em sistemas de gestão, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui MBA em gestão de negócios e inteligência competitiva, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Graduada em ciências contábeis e em administração de empresas (Moraes Júnior); é também graduada e pós-graduanda em design de interiores pela Universidade Veiga de Almeida (UVA). É analista em ciência e tecnologia da Comissão Nacional de Energia Nuclear e pesquisadora integrante do projeto de pesquisa “Gestão do Conhecimento em Ciências Nucleares”. Integra o grupo de pesquisa do IBCT BRIET: Biblioteconomia, Recuperação de Informação, E-Science e suas teorias, sendo também pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Conhecimento, Pessoas e Inovação da UFF. E-mail: amsilva02@uol.com.br.
- 3 ALVES, Daniele de Sá; QUEIROZ, Eneida; ROCHA, Cinthia. *Museu Casa da Hera*. Brasília, DF: Ibram, 2015. (Coleção Museus dos Ibram). p. 110.
- 4 BOURDIEU, Pierre. Os efeitos de lugar. In: BOURDIEU, Pierre et al. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 160.
- 5 NERY, Olívia Silva. Objeto, memória e afeto: uma reflexão. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 10, n. 17, p. 144-161, 2017. p. 146.
- 6 MALTA, Marize. *O olhar decorativo*: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2011. p. 16.
- 7 BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 96, p. 105-115, 2013. p. 112.
- 8 Ibid., p. 112-113.
- 9 RIBEIRO, Cláudia Campo. *O estudo do mobiliário francês do período de 1860 a 1930 como patrimônio da cidade de Pelotas*. 2010. 155 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010. p. 24.
- 10 MALTA, Marize. Arte doméstica: modos de morar em fins do século XIX no Rio de Janeiro e a Casa de Rui Barbosa. In: MALTA, Marize; MENDONÇA, Isabel M. G. (Org.). *Casas senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2014. v. 1, p. 127-141.
- 11 ANDRADE, Maria Celeste de Moura. O século XIX: O mundo burguês/o casamento/a nova mulher: o contexto histórico dos romances *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, *O primo Basílio* e *Dom Casmurro*. *Evidência*, Araxá, v. 8, n. 9, p. 63-80, 2013.
- 12 PONTES, Luciana Barros. *Eufrásia Teixeira Leite*: um estudo biográfico. 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2013.
- 13 MALTA, Marize. *O olhar decorativo*, p. 17.
- 14 PUTTINI, Ustane Moreira; RIBEIRO, Sônia Marques Antunes. Os ambientes quarto e sala na moradia brasileira: uma trajetória do século XVI ao século XXI. *Actas de Diseño*, Buenos Aires, v. 7, p. 150-159, 2009.

- 15 MALTA, Marize. *O olhar decorativo*, p. 223-224.
- 16 SCAPERLINE, Rosaelena. *Lugar de morada como lugar de memória: a construção de uma casa museu*, a Casa de Rui Barbosa – RJ. 2009. 380 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_75c149e4e4c978666a732b958d5b196d>. Acesso em: 23 mar. 2018.
- 17 ALVES, Daniele de Sá; QUEIROZ, Eneida; ROCHA, Cinthia. *Museu Casa da Hera*, p. 32.
- 18 Ibid., p. 37.
- 19 Ibid., p. 37.
- 20 Ibid., p. 37.
- 21 ALVES, Daniele de Sá. *Um passeio pela chácara da hera: do quintal da família Teixeira Leite ao jardim do museu como espaço museológico relacional*. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/daniela_de_sa_alves.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2018.
- 22 CIRIBELLI, Marilda Correa. Uma visão histórica sobre Eufrásia Teixeira Leite. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: ANPUH, 2003. p. 4.
- 23 FERNANDES, Neusa. *Eufrásia e Nabuco*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- 24 Ibid., p. 23.
- 25 Sobre a distribuição interna da casa e a decoração aplicada ver: SOUZA, Katia Maria. A Casa da Hera: um modelo singular de casa senhorial no vale do Paraíba. In: COLÓQUIO A CASA SENHORIAL: ANATOMIA DOS INTERIORES, 5., 2018, Fafe. *Anais...* Fafe: FCRB, 2018.
- 26 FERNANDES, Neusa. *Eufrásia e Nabuco*, p. 23.
- 27 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Plano museológico do Museu Casa da Hera*. Brasília, DF: Iphan, 2008. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Plano-Museologico-Museu-Casa-da-Hera_-parte-1.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2018.
- 28 ARONSON, Joseph. *The encyclopedia of furniture*. 3. ed. New York: Clarkson Potter, 1965. p. 474.
- 29 BAYEUX, Glória M. *O móvel da casa brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997. p. 71.
- 30 Ibid., p. 80.
- 31 MILLER, Judith. *Furniture: world styles from classical to contemporary*. New York: DK Publishing, 2005. p. 270-271.
- 32 MOUTINHO, Stella Rodrigo Octavio; PRADO, Rúbia Bueno; LONDRES, Ruth. *Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011. p. 261.
- 33 BAYEUX, Glória M. *O móvel da casa brasileira*, p. 64.
- 34 METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Étagère ca. 1855. *The MET*, New York, 2019. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/3555?&searchField=All&sortBy=Relevance&when=A.D.+1800-1900&ft=furniture&offset=160&rpp=20&pos=161>>. Acesso em: 5 out. 2019.
- 35 MONTENEGRO, Riccardo. *Guia de história do mobiliário: os estilos de mobiliário do Renascimento aos anos 50*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

Trazendo o mundo para dentro de casa: a Casa Museu Eva Klabin no Rio de Janeiro

Ruth Levy¹

Eva Klabin foi a filha mais velha de uma família lituana que veio para o Brasil no final do século XIX (Figura 1). Nasceu em 1903, em São Paulo, e faleceu no Rio de Janeiro em 1991. Antes de falecer, criou uma fundação cultural que leva o seu nome, com o intuito de preservar a casa em que viveu por mais de 30 anos e a coleção que reuniu ao longo de toda a sua vida, transformando este patrimônio em museu aberto ao público.

A casa de Eva Klabin é muito curiosa. Por fora, é de uma singeleza extrema, com fachadas brancas, janelas marrons e telhado de chalé (Figura 2). Mas ao se entrar na casa, vem a grande surpresa: a riqueza de uma coleção de arte que conta com mais de 2 mil peças procedentes de quatro continentes – Europa, Ásia, África e América – e que cobre um arco de quase 5 mil anos, representando um dos mais importantes acervos de arte clássica dos museus brasileiros (Figura 3).



Figura 1 – Eva Klabin, à esquerda, ao lado das irmãs e dos pais – c. 1913. Fonte: arquivo Eva Klabin.

A coleção inclui pinturas, esculturas, peças de mobiliário, tapetes orientais, prataria e objetos de arte decorativa que estão distribuídos pelos diversos ambientes da casa e formam um conjunto que é a expressão da personalidade única de Eva Klabin.

As peças contam a história da arte do Egito Antigo ao Impressionismo, ao mesmo tempo que narram a história da colecionadora e retratam um modo de viver e de habitar.

A casa, construída em 1934 no então recém-urbanizado bairro da Lagoa, revela exteriormente uma determinada época, evocada por seu estilo normando, em um modismo característico da arquitetura eclética daquele momento para as casas “balneares” da cidade (Figura 4).²



Figura 2 – Casa Museu Eva Klabin: fachada principal. Fonte: arquivo EK, 2018.



Figura 3 – Casa Museu Eva Klabin: Sala Renascença. Fonte: arquivo EK, Mario Grisoli, 2010.



Figura 4 – Casa de Eva Klabin nos anos 1950. Fonte: arquivo EK.

Enquanto isso, no seu interior, ao contrário, encontram-se registros de muitas épocas, lugares, histórias e vivências, seguindo a tradição do colecionismo do século XIX, o que aproxima essa casa do tema das casas senhoriais e seus interiores.

Podemos dizer que este contraste exterior/interior não era intencional. Uma vez comprada a casa, em abril de 1952, Eva sonha com sua demolição e com a construção de uma residência do tipo “palacete”, considerada, provavelmente, mais condizente com a coleção que já possuía e com o *status* que ela e o marido, Paulo Rapaport, um advogado e jornalista austríaco, desejavam demonstrar. O espírito da residência almejada está expresso nos sucessivos projetos elaborados para o casal a partir da aquisição da casa, até hoje guardados nos arquivos do museu.

Em 1952, o arquiteto italiano Gaetano Minnucci apresenta um projeto de espírito clássico, com fachadas e interiores palacianos.

Gaetano Minnucci, nascido em Macerata em 1896, formou-se em engenharia em 1920 e obteve registro de arquiteto em 1931. Teve atuação destacada em planos urbanísticos para cidades italianas, foi um dos organizadores da Exposição Italiana de Arquitetura Racional, realizada em Roma, em 1928, e atuou como secretário no Diretório de Obras da Cidade Universitária de Roma.

Desenvolveu extensa carreira acadêmica na Faculdade de Arquitetura de Roma e, em 1962, recebeu a medalha de ouro da Escola de Cultura e Arte. Dentro do espírito racionalista, seus projetos caracterizam-se pela combinação entre estética e tecnologia, buscando uma perfeita integração entre forma e estrutura.

Um de seus projetos de maior destaque é o Palácio dos Offícios da Exposição Universal de Roma, primeiro prédio construído na área originalmente escolhida para abrigar a feira mundial de 1942, que não foi realizada devido à Segunda Guerra Mundial, mas que deu origem ao bairro Esposizione Universale Roma (EUR), projetado para direcionar a expansão da cidade para o sudoeste e para o mar.

Após interrupção causada pela guerra, a atividade projetual de Minnucci foi retomada nos anos 1950, com grande impulso. E é justamente deste período o projeto para a Casa Rapaport (Figuras 5 e 6), para a qual o arquiteto apresentou cinco soluções de fachadas, todas de grande imponência, e algumas opções de planta baixa, incluindo salões, pátios, galerias com colunatas, biblioteca, jardim de inverno, apartamentos privativos para os moradores e para hóspedes, escadarias e dois elevadores. Este projeto nunca foi executado.



Figura 5 – Projeto de Gaetano Minnucci para a casa de Eva Klabin – solução B – 1952. Fonte: arquivo EK.



Figura 6 – Projeto de Gaetano Minnucci para a casa de Eva Klabin – interiores – 1952. Fonte: arquivo EK.



Figura 7 – Projeto de Fritz J. D. Götze para a casa de Eva Klabin – planta baixa – 1953. Fonte: arquivo EK.

Também constam dos arquivos da Casa Museu Eva Klabin outros dois projetos não executados, dos arquitetos Fritz J. D. Götze, de 1953 (Figura 7), e Roberto Salomon, de 1954 (Figura 8), propondo, da mesma forma, palacetes urbanos de muitos cômodos, escadarias imponentes e materiais nobres.

Neste momento, é interessante abrir um parêntese para lembrar da casa na qual Eva passou a sua juventude, antes de se casar e mudar para o Rio de Janeiro, localizada na rua São Vicente de Paula, no bairro de Santa Cecília, em São Paulo (Figura 9).

Projeto do engenheiro-arquiteto Alexandre Albuquerque (1880-1940), a casa localizada em um terreno de 2 mil metros quadrados começou a ser construída em 1913, tendo sido

comprada pelo pai de Eva em 1920. Seguiu o padrão dos palacetes ecléticos da época, com planta quadrada de circulação central, ambientes sociais no térreo, amplos dormitórios no primeiro andar e zona de serviços na parte posterior. As fachadas seguiam o estilo Secessão de Viena. O interior era decorado com móveis tradicionais trazidos da Europa ou produzidos pelo Liceu de Artes e Ofícios. A casa possuía amplo jardim com palmeiras imperiais e canteiros de roseiras.³



Figura 8 – Projeto de Roberto Salomon para a casa de Eva Klabin – fachada – 1954. Fonte: arquivo EK.

Figura 9 – Vista externa da casa de Hessel Klabin em São Paulo – 1924. Fonte: arquivo EK.



Pensando nesta casa, é possível fazer aproximações com o que Eva planejava para sua nova residência na Lagoa e que aparece tanto nos projetos apresentados pelos diversos arquitetos, quanto em seus próprios esboços.

Apesar da nova casa ter sido gestada ao longo de quase uma década, ela acaba não saindo do papel. Com a morte do marido, no final da década de 1950, Eva coloca definitivamente de lado a ideia de demolir a casa e, no início dos anos 1960, aventura-se então a fazer uma extensa reforma na casa existente, adaptando-a para receber a coleção que ia crescendo a cada dia. O estilo da construção é preservado, mas as ampliações acabam comprometendo sua unidade. As obras de reforma duram sete anos, e Eva teve uma participação muito ativa na realização do projeto, bem como na construção e no detalhamento dos materiais, observando cada detalhe de acabamento e fazendo inúmeras alterações ao longo da obra.

Para a tarefa, contou com a ajuda do seu primo Daniel Klabin, que dirigiu a obra, e com a assistência de vários profissionais e empresas. Assim, em 1961, foi contratada a empresa Graça Engenharia, dirigida pelo engenheiro Rubens José da Silva Graça, para dar início à reforma. As instalações ficaram por conta da Oswaldo Baumgart e Cia. e a estrutura, nas mãos do engenheiro Werner Muller.

A partir de 1966, a obra muda de mãos, e assume a empresa A. Pucheu, do engenheiro Alberto Pucheu. Os projetos arquitetônicos ficam a cargo de Homero de Almeida Leite, arquiteto carioca formado pela Faculdade Nacional em 1955 e que havia trabalhado com Lúcio Costa no projeto do Banco Aliança (1956) e na montagem do Pavilhão Brasileiro na 13ª Trienal de Milão (1964). Esses profissionais seguem com a obra até a sua conclusão, em 1968.

Nesse extenso projeto de reforma, em que a casa aumenta em suas dimensões, com o acréscimo de vários cômodos e de um novo andar,⁴ mas mantém externamente o seu estilo, é justamente na parte interna que Eva vai conseguir imprimir a atmosfera de luxo e sofisticação que tanto desejava, digna

de uma casa senhorial e provavelmente buscando referências de sua casa de solteira em São Paulo. Para essa tarefa, conta com a ajuda primordial de dois decoradores, o italiano Terri della Stufa e o francês Antoine Rulhe.

Lottieri Lotterighi Della Stufa, que ficou conhecido no Brasil como Terri Della Stufa, nasceu em Florença em 1919 e era filho de marqueses de longa linhagem. Após grandes dificuldades passadas por sua família durante e logo depois da Segunda Guerra, Terri decide vir para o Brasil, desembarcando no Rio de Janeiro em 1953.

Como conta Paulo de Freitas Costa,

Na então capital do país em plena efervescência, Terri logo se enturmou com outros jovens italianos ligados à embaixada e passou a frequentar a alta sociedade carioca. O grupo de amigos [...] era presença constante na noite e nas colunas sociais, sendo referidos como os *Italian boys*. Conhecido por seu bom gosto “europeu”, reforçado pelo título de marquês, Terri começou a palpar nas casas dos amigos milionários e em pouco tempo já era famoso na cidade, decorando casas noturnas, como o restaurante Au Bon Gourmet, apartamentos de famosos, como o dos recém-casados Carmen e Tony Mayrink Veiga, e até criando ambientações para festas e recepções no Palácio Itamaraty.⁵

Terri, que decorou também a famosa casa de Olavo Egydio Monteiro de Carvalho no bairro carioca de Santa Teresa, foi apresentado à Eva por sua prima Becky Klabin, cliente e amiga do decorador, passando a ficar responsável por vários detalhes da decoração da casa da Lagoa.

O decorador marquês logo conquistou também a cidade de São Paulo, para onde se transferiu, vivendo em uma mansão finamente decorada no Jardim Europa e tornando-se famoso entre a elite paulistana. A casa de Ema Klabin, irmã de Eva, na rua Portugal, foi um de seus primeiros grandes projetos na cidade, tendo ele sido contratado em 1957 para planejar e executar a decoração da casa. Para se ter ideia do prestígio do decorador neste período, consta ter sido Terri o responsável por decorar o quarto que a rainha Elizabeth II e o príncipe Philip ocuparam quando se hospedaram no Palácio dos Bandeirantes, em visita a São Paulo, em 1968.

Terri atuava também como mecenas de artistas e na intermediação de compra e venda de obras de arte, tendo vendido várias peças para Eva. Na década de 1970, ampliou e diversificou suas atividades, criando coleções de tecidos e móveis, até falecer em Nova York em 1982.

“A grande habilidade de Della Stufa foi usar seu próprio repertório de ambientes europeus antigos para dar à nova casa de Ema ares de uma residência senhorial antiga, onde as acumulações de muitas gerações se sobrepõem sem conflito, e cada peça tem sua história a ser revelada”.⁶ Esta definição de Costa sobre a atuação do decorador na casa de Ema Klabin pode ser aplicada igualmente para a casa da Lagoa e pode mesmo expressar todo o movimento feito por Eva Klabin na construção da ambientação de sua casa, ao

longo de muitos anos, tanto com a atuação de Terri Della Stufa quanto de seu outro decorador, Antoine Rulhe.

Antoine Marie Rulhe nasceu em 1918, em Bordeaux. Estudou engenharia têxtil e fez serviço militar no corpo de caçadores alpinos. No início da Segunda Guerra Mundial, foi chamado a reintegrar a tropa e, após ser desligado, participou da resistência como jornalista, escrevendo para jornais clandestinos. Após a guerra, veio ao Brasil tratar de assuntos de família, encantou-se e resolveu ficar por aqui, estabelecendo-se como designer de móveis e decorador.

De uma família tradicional de moveleiros, era especialista em móveis de estilo Regência, Luís XIV, XV e XVI, além de pequenos móveis como penteadeiras e miniaturas de cadeiras. Sua loja de móveis e decorações funcionou por muitos anos na praça General Osório, em Ipanema, tendo sido fechada em 1985. Amante da arte e da natureza, projetou e construiu em Teresópolis a Casa Catherine, um refúgio dos fins de semana com a família e amigos. Foi também em Teresópolis que montou seu ateliê, que existe até hoje, continuado por seu discípulo, José Carlos Lippi, que trabalhou com Rulhe do início dos anos 1960 até o falecimento do decorador, em 1999. Lippi, que se tornou sócio de Rulhe, guarda as quase 2 mil plantas de móveis desenhadas pelo mestre e continua reproduzindo peças para a sua fiel clientela, além de desenvolver criações próprias. Em 2011, Lippi foi um dos indicados ao Prêmio de Cultura do estado do Rio de Janeiro, na categoria Design.

Nos anos 1960 e 1970, o decorador francês assinava móveis concorridos pela alta sociedade, sendo o cabideiro masculino Hermès uma de suas peças icônicas, fabricado e vendido até hoje por Lippi. Rulhe decorou também os principais camarotes do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e dos navios *Rosa da Fonseca* e *Ana Neri*. O charmoso Hotel Rosa dos Ventos, localizado dentro do Parque Estadual dos Três Picos, em Teresópolis, integrante da cadeia *Relais & Châteaux* e da associação Roteiros de Charme, possui decoração que conta também com móveis e estofados de Antoine Rulhe.

Na casa da colecionadora, que aparece sempre como Mansão de Arte Eva Klabin Rapaport nos documentos assinados pelo decorador, Rulhe atuou por ao menos três anos, projetando, dirigindo e fiscalizando todos os trabalhos de decoração. Desenhou e construiu diversos móveis, incluindo as cadeiras estofadas da sala de jantar e todas as cadeiras da plateia da sala de música. Dirigia o trabalho dos diversos profissionais como estofadores, cortineiros, pintores, aplicadores de papeis de parede etc. Também vendeu peças para Eva, como lustres e portas, e fez as necessárias adaptações para a instalação delas.

Com essa extensa reforma, a casa ganha novos ambientes finamente decorados, nos quais cada objeto da coleção vai tomar seu próprio lugar. Uma

série de desenhos de Antoine Rulhe revela este estilo de nobreza desejada para cada cômodo (Figuras 10, 12 e 13).

Já no primeiro ambiente, o que era a sala de estar da casa original passa a ser um amplo *hall* de recepção e distribuição. É lançada uma escadaria circular de granito, com passadeira vermelha e guarda-corpo em metal dourado, que relega a escada original da casa à função íntima e de serviço, conferindo nobreza ao *hall* principal da residência. Uma moldura de lareira medieval, em estilo gótico, esculpida em madeira, também marca presença neste ambiente (Figura 11).

Eva Klabin nomeou os diversos ambientes da casa, o que também pode ser compreendido dentro do projeto de “enobrecimento” dos interiores de sua residência. Assim, foram batizados, por exemplo, a Sala Renascença, maior e mais imponente ambiente da casa, abrigando objetos da renascença e do barroco italiano, além das coleções de arte antiga; a Sala Inglesa, com *portraits* do século XVIII, pintados pelos grandes mestres da Royal Academy de Londres; a Sala Chinesa, que abriga a coleção oriental; a sala de música, com seu piano de cauda alemão, ou ainda o *Boudoir*, saleta do quarto principal, chamado por Eva pelo termo francês para designar o cômodo de intimidade das damas nos palácios e casa nobres.

A chamada Sala de Banho também mereceu projeto especial, com revestimento de *boiserie*, piso e bancadas de mármore azul em mosaico realizado pelo artista alemão Johann Hackspacher, além de móveis e luminárias de época.

Um dos aspectos mais interessantes da casa é que o projeto se adequou, em vários pontos, para receber elementos arquitetônicos pertencentes à coleção, que foram cuidadosamente instalados, amalgamando-se à arquitetura.

O primeiro exemplo desta íntima relação arquitetura/coleção é a porta principal de entrada, que acaba reforçando a mencionada dualidade exterior/interior: sua parte externa é uma bela porta de madeira almofadada, mas sua face interna é uma das riquezas da coleção: uma porta de madeira entalhada

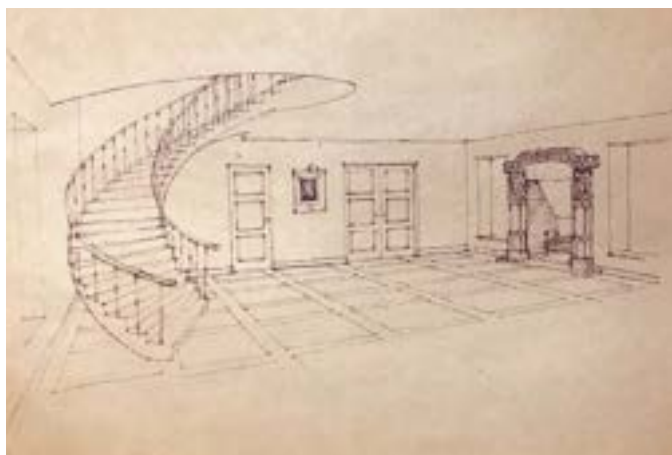


Figura 10 – Desenho de Antoine Rulhe para o *hall* principal – anos 1960. Fonte: arquivo EK.

Figura 11 – Casa Museu Eva Klabin – *hall* principal.
 Fonte: arquivo EK, Vicente de Mello, 2001.



Figura 12 – Desenho de Antoine Rulhe para a Sala de Música – anos 1960.
 Fonte: arquivo EK.

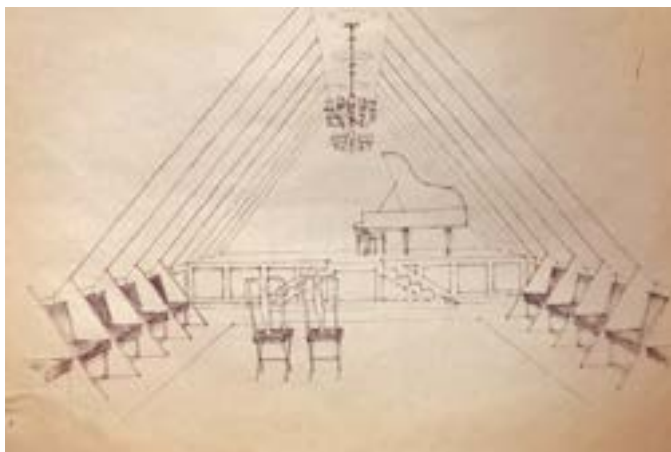


Figura 13 – Desenho de Antoine Rulhe para a Sala de Banho de Eva – anos 1960. Fonte: arquivo EK.



do gótico tardio francês. Ainda na entrada, um nicho de pedra com uma figura de Nossa Senhora foi incrustado na parede. No *hall* principal, foi instalada a moldura de lareira já mencionada.

A Sala Renascença recebeu o retábulo italiano que decora sua parede de fundo e a Sala de Jantar foi decorada com uma *boiserie* do gótico tardio francês, criando a grande vitrine que abriga a prataria e revestindo as portas (Figura 14).

Na mesma sala de jantar, a mesa posta com peças de finíssima porcelana de Limoges com frisos dourados, cristais Baccarat e faqueiro inglês de *vermeil*, sobre toalha bordada com fios de prata, reforça o ar de nobreza do ambiente.

Nos demais ambientes da casa, igualmente peças da coleção incorporaram-se à arquitetura e à decoração: portas, espelhos, lustres de cristal, tecidos antigos, tapetes orientais, peças de mobiliário de vários estilos, incluindo os de laca e com *chinoiserie*, complementando um cenário ornado por finos papéis de parede, cortinas brocadas com galões e franjas de seda, em uma decoração que, apesar de datada da década de 1960, traduz esse caráter de busca de uma perpetuação da tradição da casa senhorial de fins do século XIX.

As demais peças da coleção, como as pinturas, esculturas, prataria e objetos de arte decorativa, estão distribuídas nos diversos ambientes da casa, sem obedecer a rígidos critérios de cronologia ou procedência, mas refletindo o gosto da colecionadora, não apenas como estilo pessoal, mas também dentro da tradição do colecionismo do século XIX.

A reunião dessas peças foi fruto do ideal de vida da colecionadora, que se dispôs a realizar esse trabalho, com expressa determinação, desde a sua



Figura 14 – Casa Museu Eva Klabin – Sala de Jantar. Fonte: arquivo EK, Mario Grisolli, 2010.

mocidade até a década de 1980, trazendo o mundo para dentro de sua casa. As obras foram adquiridas de particulares, em antiquários ou em casas de leilão no Brasil e no exterior, em cidades como Roma, Paris, Londres, Zurique, Viena, Madri, Barcelona, Nova York, Buenos Aires e Hong Kong.

Eva teve a oportunidade de viajar em muitos dos lendários navios de passageiros que cortaram os mares entre as décadas de 1910 e de 1980, tendo testemunhado e sido personagem da história de luxo e *glamour* das viagens transatlânticas do século XX. Nestas muitas viagens, Eva Klabin sempre dedicava tempo à busca de novas preciosidades para dar início a um novo núcleo dentro da coleção ou ampliar algum dos já existentes.

As peças foram sendo compradas pouco a pouco, à medida que se apresentavam à colecionadora as oportunidades para adquiri-las. No período posterior à Segunda Grande Guerra, Eva deu maior ênfase às peças italianas em geral, como mobiliário, pintura, escultura e artes decorativas. A coleção de pintura inglesa começou em Londres, em 1952, e prosseguiu até 1959, e a de pintura holandesa, iniciada em 1954, estendeu-se até 1962. Nos anos 1960 e 1970, Eva dedicou-se com mais afinco à procura das peças que viriam completar a coleção, quando reuniu, então, o núcleo dos objetos referentes à Antiguidade, ao Oriente e às artes decorativas. A coleção adentra pelo século XX, mas com poucos exemplares da sua primeira metade.

A amplitude e a variedade do acervo reunido, dentro do espírito enciclopédico herdado das grandes coleções do século XIX, adequa-se perfeitamente ao gosto eclético da colecionadora, que distribuiu os objetos de



Figura 15 – Casa Museu Eva Klabin – quarto de Eva Klabin. Fonte: arquivo EK, Mario Grisolli, 2010.

diferentes períodos, culturas, materiais e funções de modo que convivessem de forma harmoniosa e criassem o cenário senhorial que desejava ter ao seu redor.

Eva desfrutava de sua coleção e de todo este cenário diária e intensamente. Ali não estavam objetos inanimados que serviam “apenas” de decoração aos diversos ambientes da casa; ali estavam objetos vivos, capazes de contar o percurso de vida de Eva, bem como trazer de volta inúmeras épocas e situações, quando foram criados e usados.

A casa museu de Eva Klabin é um exemplo de “casa de colecionador” a ser compreendida como espaço de representação, no qual, como afirma Stephen Bann, objetos e *milieu* juntos formam uma cenografia própria e coerente que deriva da intenção consciente de um autor.⁷

Esta aura de autenticidade envolve o fato da casa museu de colecionador ser o testemunho de um modo de vida e de gosto e, ao mesmo tempo, forma de construção de um prestígio social através da posse de objetos apreciados por sua beleza e raridade. As ambições pessoais do colecionador incluem a perpetuação de seu nome ou de sua família, através da manutenção daquilo que construiu ao longo de sua vida e que o rodeava. A combinação de um ambiente único, onde coleção privada e estilo de vida individual se encontram.

Pode-se dizer que a casa de Eva Klabin possui afinidades com muitas outras casas de colecionadores, de escalas mais ou menos ambiciosas, que se tornaram museus. Podemos lembrar dos museus Nissim de Camondo e Jacquemart-André, em Paris, da Frick Collection, em Nova York, da Casa-Museu Medeiros e Almeida, em Lisboa, só para citar alguns dos mais conhecidos. Mas uma casa em particular desperta a atenção, já que a trajetória de Eva Klabin parece apresentar muitas semelhanças e coincidências com a desta outra colecionadora, cuja residência estava sendo aberta ao público exatamente no ano em que Eva nascia – 1903. Trata-se de Isabella Stewart Gardner, que deixou sua casa e coleção como o museu que leva seu nome na cidade norte-americana de Boston.⁸

Isabella Stewart nasceu na cidade de Nova York, em 1840, filha de família abastada. Foi educada por tutores em uma escola particular em Nova York, antes de ir com os pais para Paris, onde estudou em escola protestante. Neste período, visitou a Itália e a coleção Poldi Pezzoli, em Milão. As biografias da colecionadora descrevem o impacto causado por esta coleção na jovem Isabella, despertando seu desejo de um dia ter uma casa como aquela.

Isabella casou-se com Jack Gardner em 1860 e chegou a ter um filho, morto com menos de dois anos. Deprimida, foi levada à Europa pelo marido para mudar de ares, refazendo-se e iniciando uma nova fase em sua vida, na qual conviveria com os maiores intelectuais e artistas da época e seria reconhecida na sociedade como uma mulher cheia de personalidade, original e

até excêntrica. A colecionadora fez inúmeras outras viagens, incluindo, além da Europa, o Egito e países da Ásia.

Em 1896, quando adquire um autorretrato de Rembrandt, começa a nutrir a ideia de criar um museu. Como sua casa não era grande o suficiente, o casal resolve construir outra maior. Um imóvel de um amigo alugado em Veneza anos antes, o Palazzo Barbaro, serve de inspiração. Em 1897, o casal volta a Veneza e coleta parte dos elementos de arquitetura que usaria na nova casa.

Jack Gardner morre repentinamente em 1898 e Isabella dedica-se inteiramente à construção da casa, como Eva Klabin, que empreendeu com vigor a reforma de sua casa após a morte do marido. Isabella Gardner desenhou Fenway Court e visitou a obra regularmente, estipulando onde cada elemento arquitetônico deveria estar. O arquiteto Willard Thomas Sears, a quem convida para assisti-la, revela em suas anotações que ela era extremamente exigente e que fez modificações constantes, todas requerendo novos desenhos. Essa descrição coincide exatamente com as que fizeram alguns dos diversos profissionais que trabalharam na extensa reforma da casa de Eva na Lagoa, o que provavelmente ajuda a explicar sua duração de nada menos que sete anos. Em novembro de 1901, Isabella se muda para Fenway Court e, em 1903, realiza um concerto para convidados na sala de música, passando a abrir a casa para o público.

São muitas as referências aos elementos arquitetônicos especialmente adquiridos para Fenway Court e cuidadosamente instalados, como o piso romano em mosaico no centro do pátio, as curiosas esculturas representando leões que servem de apoio a colunas, além de todos os elementos de pedra – arcos, colunas e balaustradas – que se conjugam nas empenas do pátio central, criando o efeito de fachadas de um palácio veneziano. Além disso, peças da coleção vão igualmente se incorporar à arquitetura e à decoração, como ocorre também na casa de Eva na Lagoa.

Muito mais se poderia falar das afinidades entre as duas colecionadoras e suas casas, e não haveria espaço para descrever tantos detalhes. Em comum, o fato de terem sido grandes colecionadoras com cultura europeia, fortuna familiar, muitas viagens em busca de aventuras e obras de arte, casadas e sem filhos, depois viúvas, dedicando-se às suas coleções e à formação de museus que levariam seus nomes, em casas especialmente pensadas e organizadas para este fim.

Estas casas, como tantas outras deixadas por colecionadores, são um legado de valor inestimável, com “autoria” precisa e definida, que estabelece a relação entre cada um dos elementos que compõe sua ambiência e a busca por ideais de beleza e nobreza, dentro de um espírito enciclopédico, que lhes é fundamental. Assim, o estudo e a análise dessas casas e, particularmente, a de Eva Klabin parecem contribuir de forma singular para o aprofundamento do tema das casas senhoriais e seus interiores.

NOTAS

- 1 Ruth Levy: doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ); pós-graduada em história da arte e da arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; graduada em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal Fluminense e em museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Museóloga da Casa Museu Eva Klabin, atuando na criação e desenvolvimento de projetos, publicações, pesquisas e exposições. Autora dos livros *Entre palácios e pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908* e *A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920*, publicados pela EBA/UFRJ, em 2008 e 2010. Coautora do catálogo *Viagens de Eva*, FEK, 2012. Coeditora do livro *Projeto Respiração*, Cobogó, 2012. Curadora da exposição “1922|2012: 90 Anos da Exposição do Centenário”, Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro, 2013. E-mail: rlevy@evaklabin.org.br.
- 2 Como referência a este modismo, basta lembrar das duas casas de “veraneio” da família Guinle, o Castelinho Normando e a Vila Normanda, que ficavam lado a lado na avenida Atlântica, em Copacabana, ou também da mansão em estilo normando – o Palácio Brocoió –, construído para Otávio Guinle pelo arquiteto francês Joseph Gire na ilha de mesmo nome.
- 3 COSTA, Paulo de Freitas. *A casa da rua Portugal*. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2014. p. 9-10.
- 4 Interessante pontuar aqui como a estrutura da casa precisou refletir também a relação social/serviço, impactando a reforma da casa, a fim de garantir espaço para a acomodação dos muitos empregados que Eva tinha a seu serviço, como mordomo, governanta, motorista, copeiras, cozinheiras, jardineiro, entre outros.
- 5 COSTA, Paulo de Freitas. *A casa da rua Portugal*, p. 46.
- 6 Ibid., p. 48.
- 7 BANN, Stephen. ‘A way of life’: thoughts on the identity of the house museum. In: PAVONI, Rosanna (Ed.). *Historic house museums speak to public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history*. Genoa: International Committee DEMHIST, 2000. p. 19-27.
- 8 GOLDFARB, Hilliard T. *The Isabella Stewart Gardner Museum: a companion guide and history*. Boston: Yale University Press, 1995.



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL